LAROUSSE



MENO ISTORIJA





Nuo **viduramžių** iki **šiuolaikinio meno**



Alma littera

AUTORIAI

Edina BERNARD, šiuolaikinio meno tyrinėtoja, knygos *Hauts Lieux de l'art moderne en France (Šiuolaikinio Prancūzijos meno vietos)* autorė. Bendradarbiavo rengiant žodynus *Dictionnaire universel des noms propres (Universalus tikrinių daiktavardžių žodynas)* ir *Petit Robert,* taip pat daugelį parodų katalogų, tarp jų *Salvador Dali, Rétrospective 1920–1980 (Salvadoras Dali, 1920–1980 metų retrospektyva),* Georges'o Pompidou centras.

Pierre CABANNE, meno istorikas ir kritikas, Aukštosios nacionalinės dekoratyvinės dailės mokyklos (ENSAD) profesorius, daugelio monografijų apie menininkus (Derainą, Olivier Debré, Messagier, Armaną, Fautrier, Césarą, Garouste'ą ir kt.) autorius. Parašė knygas *Entretiens avec Marcel Duchamp (Pokalbiai su Marceliu Duchamp'u), Siècle de Picasso (Picasso amžius), Guide des musées de France (Prancūzijos muziejų vadovas),* taip pat *Les Trois Duchamp (Trys Duchamp'ai), Monsieur Degas (Ponas Degas), Daumier (Daumier), Les Peintres de plein air au XIXᵉ siècle (XIX amžiaus plenero dailininkai), Duchamp et Cie (Duchamp'as ir Ko).*

Jannic DURAND, archyvaras ir paleografas, Luvro muziejaus Meno kūrinių konservavimo skyriaus vadovas. Daugiau kaip 10 metų dėstė visuotinę viduramžių meno istoriją Luvro institute.

Gérard LEGRAND, meno ir kino kritikas, dėstė kino estetiką Aukštojoje nacionalinėje vaizdo ir garso menų mokykloje (FEMIS). Skaitė paskaitas Paryžiaus meno ir archeologijos institute ir drauge su kitais vadovavo *Dictionnaire universel de la peinture (Universalaus dailės žodyno)* leidybai. Padėjo André Bretonui rengti *Art magique (Magiškąjį meną),* parašė monografiją *Giorgio de Chirico.*

Jean-Louis PRADEL, meno istorikas ir kritikas, *Opus international, Quinzaine littéraire, Événement du jeudi, Épok, Cercle de minuit* bendradarbis, daugelio šiuolaikinio meno parodų kuratorius ir organizatorius, dėsto šiuolaikinį meną Aukštojoje nacionalinėje dekoratyvinės dailės mokykloje (ENSAD), ten vadovauja *Atelier de rencontres.* Išleido apie 20 veikalų, tarp jų *Art 82 (1982 m. menas)* ir *Art 83–84 (1983–1984 m. menas), Peinture française (Prancūzų dailė), Jean Michel Wilmotte, Rachid Koraïchi, Figuration narrative (Naratyvinė figūrinė dailė), Picabia.*

Nicole TUFFELLI, Luvro mokyklos absolventė, meno istorikė, Kultūros ministerijos Nacionalinio šiuolaikinio meno fondo (FNAC) Plastinio meno kūrinių pirkimo komisijos sekretorė, dirbo Luvro muziejaus Kultūros departamente.

MENO ISTORIJA

Nuo **viduramžių** iki **šiuolaikinio meno**

Edina BERNARD
Pierre CABANNE
Jannic DURAND
Gérard LEGRAND
Jean-Louis PRADEL
Nicole TUFFELLI

Iš prancūzų kalbos vertė
Lina Perkauskytė,
Stasė Banionytė,
Elena Algimanta Kryžanauskaitė,
Mindaugas Lesevičius,
Vitalija Malinauskienė,
Inga Milienė

Alma littera

UDK 7(091)
Me-168

Versta iš:
Histoire de l'Art de Moyen Age à nos jours (collection *Comprendre et Reconnaître*). Larousse, Paris, 2005.

Šis leidinys parengtas remiantis septyniais serijos *Suprasti ir pažinti (Comprendre et reconnaître)* leidiniais: *Viduramžių menas* (Jannic Durand), *Renesanso menas* (Gérard Legrand), *Klasicizmas ir barokas* (Pierre Cabanne), *Romantinis menas* (Gérard Legrand), *XIX a. menas* (1848–1905) (Nicole Tuffelli), *Modernusis menas (1905–1945)* (Edina Bernard), *Šiuolaikinis menas* (Jean-Louis Pradel).

Ouvrage publié avec le concours du Ministère français chargé de la Culture – Centre national du livre.

Knygos leidimą remia Prancūzijos kultūros ministerija ir Nacionalinis knygų centras.

PRANCŪZIŠKOJO LEIDIMO RENGĖJAI
Leidyba – *Frédéric Haboury*
Viršelio ir maketo dizainas – *Olivier Caldéron*
Iliustracijų atranka – *Valérie Perrin*

LIETUVIŠKOJO LEIDIMO RENGĖJAI
Iš prancūzų kalbos vertė: *Lina Perkauskytė, Stasė Banionytė, Elena Algimanta Kryžanauskaitė, Mindaugas Lesevičius, Vitalija Malinauskienė, Inga Milienė*
Redagavo *Edita Vaskelaitė*
Specialioji redaktorė *Živilė Kucharskienė*
Korektoriai: *Birutė Urbonaitė, Teresė Paulauskytė, Aldutė Sidarkevičienė, Arūnas Rėza*
Maketavo *Albertas Rinkevičius*

ILIUSTRACIJOS, KNYGOS DALIS ATSKIRIANČIUOSE PUSLAPIUOSE

11 p.: Antpetis *Prisikėlimas*, apie 1170–1180, duobelinis emalis, auksuotas varis (Luvro muziejus, Paryžius). *Ph. © RMN/T*

143 p.: Ekso Apreiškimo meistras, *Apreiškimas*, apie 1443–1445, centrinio pano detalė (Šv. Marijos Magdalietės bažnyčia, Provanso Eksas). *Ph. L. Joubert. © Lauros/Giraudon*

275 p.: Giovanni Battista Tiepolo, *Henriko III sutikimas Contarini rūmuose*, apie 1756 (Jacquemart-André muziejus, Paryžius). *Ph. © Institut de France, musée Jacquemart-André, Paris*

407 p.: Johann Heinrich Füssli, *Košmaras* (Goethe's muziejus, Frankfurtas prie Maino). *Ph. © J.-L. Charmet. © Photeb/T*

532 p.: Paul Cézanne, *Advokatas*, arba *Dėdė Dominykas*, 1866 (Paryžius, Orsay muziejus). *Ph. © RMN*

663 p.: Henri Matisse, *Vaizdas pro langą*, Tanžeras, 1912 (Puškino muziejus, Maskva). *Ph. ©-Artephot/Plassart/T. © Succession H. Matisse*

793 p.: Gilbert and George, *Him*, 1985, fotografija (Antony d'Offay galerija, Londonas). *Ph. © courtesy of the Gallery/T*

Tiražas 3000 egz.
Išleido leidykla „Alma littera", A. Juozapavičiaus g. 6/2, LT-09310 Vilnius
Interneto svetainė: www.almalittera.lt
Spaudė UAB „Sapnų sala", Moniuškos g. 21, LT-08121 Vilnius

ISBN 9955-24-367-8

TURINYS

VIDURAMŽIŲ MENAS

Jannic DURAND



ĮVADAS

Antikos pabaigą nuo pirmųjų renesanso požymių Italijoje skiria visas tūkstantmetis. Šis ilgas laikotarpis vadinamas viduramžiais.

Iš tiesų viduramžių pradžią žymi antikos pasaulio žlugimas V a. 406 m. germanų gentys persikėlė per Reiną bei Dunojų ir įsiveržė į Romos imperiją. Taip prasidėjo didžiosios invazijos, dėl kurių 476 m. žlugo Vakarų Romos imperija. Antikos civilizacija užgeso ir išaušo viduramžių epocha.

Viduramžiai baigėsi sulig renesansu, kuris prasidėjo pačioje XV a. pradžioje Florencijoje ir per šimtmetį suklestėjo visoje Italijoje. Įkvėpimo naujajam humanizmui renesansas sėmėsi tiesiai iš pagoniškosios antikos ir visiškai atmetė viduramžių dvasingumą, kurio pagrindas buvo aukštai vertinami ir nuolatos atnaujinami žmogaus ir Dievo santykiai. Tačiau itališkasis renesansas ne iškart užkariavo Europą. Priešingai, XV a. ir dar XVI a. pradžioje viduramžiai gausiai reiškėsi įmantriomis, išraiškingomis ir šiek tiek barokiškomis liepsnotojo meno formomis, tarytum iš paskutinių jėgų priešindamiesi Italijos kultūrai.

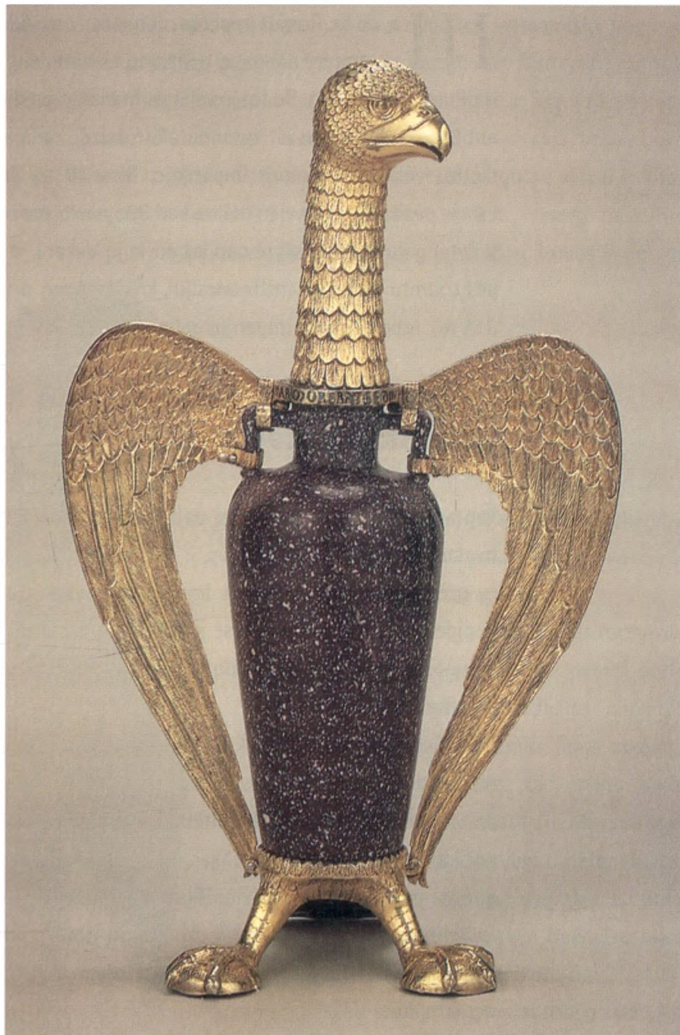
Vis dėlto šis suklestėjimas XVI a. pradžioje – paskutinės viduramžių konvulsijos. Jų pabaigą paspartino XV a. viduryje išrasta spausdinimo technika ir Naujojo pasaulio atradimas 1492 m.: šie įvykiai rodo bundant smalsumą, nuo kurio prasidėjo didžių atradimų era visose mąstymo srityse.

Raffaello Santi amžininkai ir klasicizmo atstovai, ypač vertinę antikos kultūrą, viduramžių meną laikė nuosmukio ženklu, nesąmoningais kūrybiniais bandymais. Jų panieką akivaizdžiai rodo „gotikos" terminas, kuriuo buvo įvardijama viduramžių meno visuma: jų tvirtinimu, tą meną sukūrė gotai – tie patys, kurie V a. užkariavo Italiją ir sužlugdė Romą.

Vis dėlto jau XVII ir XVIII a. Bažnyčios istorikai ir tautų praeitimi besidomintys šviesuoliai, tokie kaip Peirescas, Montfauconas, Mabillonas ar Gaignières'as, ėmė rinkti rašytinius ar vaizduojamuosius viduramžių istorijos dokumentus. Prancūzijos revoliucija, naikinusi feodalizmo žymes ir religinius paminklus, suteikė Alexandre'ui Lenoirui galimybę surinkti didelę viduramžių skulptūrų kolekciją Paryžiuje, Mažųjų augustinų muziejuje, o į 1793 m. įkurtą Luvro muziejų ir Nacionalinę biblioteką buvo siunčiami išlikę didžiųjų viduramžių lobynų turtai.

Romantizmo atstovai, tokie kaip Chateaubriand'as ar Victoras Hugo, su nostalgija žvelgė į tikėjimo proveržį menančias didžiąsias katedras ir didingus Dievą aukštinusios civilizacijos griuvėsius. Katalikybei viduramžiai buvo dvasinio ir meninio atgimimo šaltinis: nuo XIX a. pradžios kuriama vis daugiau neogotikinių kūrinių. Augustinas Thierry ir Michelet viduramžiuose įžvelgė nacionalizmo ištakas. Jų, taip pat Mérimée ir Viollet-le-Duco dėka viduramžiai vėl tapo madingi.

Sugerio erelis iš Šv. Dionizo vienuolyno lobyno. Porfyras, auksuotas sidabras. Aukštis – 43 cm, iki 1147 (Paryžius, Luvro muziejus). Sugeris savo vienuolyno skrynioje rado antikinę porfyro urną ir sumanė ją perdaryti į liturginę vazą (paukščio kakle įtaisytas latakėlis, leidžiantis indą naudoti kaip ąsotį). Jos grakšti forma rodo, kad greičiausiai tai buvo antikinė laidojimo vaza. Be abejo, ją perdirbant buvo nusižiūrėta į Romos ar Bizantijos erelius. Šis erelis, vienas nuostabiausių viduramžių meno paminklų, išaukštintas dar Peiresco, 1793 m. buvo perduotas Luvro muziejui.
Ph. © RMN



Viduramžiai, pirmiausia paskutiniai amžiai, buvo iš naujo atrandami – nors ir entuziastingai, bet nesistemingai – ne tik Prancūzijoje, bet ir Vokietijoje bei Anglijoje. Pamažu ryškėjo neįtikėtina viduramžių meno įvairovė. Ilgainiui buvo pripažintas gotikos ir romaninis menas, vėliau – ir ankstyvųjų amžių savitumas bei originalumas.

INVAZIJŲ LAIKAI

III a. po Kr. Romos imperija, apimanti visą Viduržemio jūros baseiną, patyrė daugybę politinių, ekonominių bei socialinių krizių ir dėl to vos nežlugo. Be to, jos sienas nuolatos puldinėjo barbarai, o patį antikos pasaulį buvo ištikusi moralinė krizė, kurią sukėlė krikščionybės plėtra. Vėlyvojoje Romos imperijoje, III ir IV a., antikos civilizacija iš esmės pasikeitė – jau vien dėl to, kad 395 m., mirus Teodosijui, graikiškieji Rytai galutinai atsiskyrė nuo lotyniškųjų Vakarų, ir ypač dėl krikščionybės triumfo IV a. Valdant Teodosijui, krikščionybė, pripažinta Konstantino 314 m., tapo oficialia imperijos religija.

Roma ir barbarai

Paprastai didžiąsias invazijas patiriančios civilizacijos pagrindas būna miestas, t. y. ir administracinis, ir religinis centras. Tačiau iškilus barbarų grėsmei vėlyvojoje Romos imperijoje ir ypač Galijoje miestai kūrėsi nedidelėje erdvėje, kurią juosė įtvirtinimai, pastatyti iš pernelyg atvirose prieigose stovėjusių paminklų nuolaužų. Jie ėmė vis labiau panėšėti į viduramžių miestus.

Kai Roma oficialiai tapo krikščioniška, naujoji religija įsitvirtino administracinėse imperijos struktūrose, o krikščioniškasis menas prisitaikė prie romėniškų kanonų. Architektai liturginėms reikmėms pritaikydavo antikines pasaulietines bazilikas, statė didingus centriškojo plano religinius paminklus – krikščioniškus pagoniškojo Panteono palikuonis. Dailininkai, mozaikų kūrėjai ir skulptoriai išmoko vaizduoti svarbiausius krikščionybės istorijos epizodus pasitelkdami romėnų plastikos priemones ir būdus.

Tačiau įvairios daugiau ar mažiau klajojančios barbarų gentys, susibūrusios prie imperijos sienų, architektūros visai neišmanė. Jų kultūra buvo daugiausia žodinė. Jie visiškai nesugebėjo vaizduoti žmogaus ir į tokius bandymus žvelgė su nepasitikėjimu. Beveik visas jų menas ornamentinis, abstraktus ar zoomorfinis, dažnai maginio ar simbolinio pobūdžio. Dažniausiai barbarai spalvingai puošdavo šarvus ir ginklus: jie buvo puikūs auksakaliai. Be to, dauguma šių genčių buvo pagonių tikėjimo arba, – Romos požiūriu tai buvo dar blogiau, – neseniai atsivertusios į supaprastintą, vadinasi, eretišką krikščionybę.

Nuo 406 m., prasidėjus didžiosioms invazijoms į Vakarų imperiją, anksčiau buvęs nedažnas romėnų ir barbarų bendravimas tapo kasdienybe. Stumiami iš nederlingų Azijos stepių atklydusių hunų, vandalai ir svebai persikėlė per Reiną ir perėjo Galiją. Vandalai įsikūrė Šiaurės Afrikoje, svebai – Ispanijoje. Vestgotai paliko Rytų imperiją ir nukeliavo į Italiją (Romos antpuolis 410 m.), o iš jos netrukus persikėlė į Prancūzijos piet-

Domanjane rasta erelio formos fibula. Auksas ir inkrustuoti granatai, aukštis – 12 cm. Ostgotų Italija, apie 500 m.
Ph. © Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

vakarius ir išplito po visą Ispaniją. Naudodamiesi atsivėrusiu priėjimu prie Reino, imperiją užplūdo frankai, burgundai ir alemanai: frankai įsitvirtino Galijos šiaurėje, burgundai – Burgundijoje ir Savojoje, alemanai – rytuose. 451 m. hunai nusiaubė Galiją, 452 m. – Italiją, vėliau buvo iš jos išstumti ir išnyko. Po hunų į Italiją įsiveržė ostgotai, vėliau ir kitos nedidelės gentys. Vienos iš jų vadas Odoakras 476 m. nuvertė paskutinį imperatorių Romulą Augustulą. Vakarų Romos imperijos nebeliko.



Antikos liekanos ir barbarų įsigalėjimas

V a. pabaigoje susikūrė barbarų karalystės: Italijoje – ostgotų, Ispanijoje – vestgotų, Galijos šiaurėje ir rytuose – frankų ir burgundų.

V–VIII a. po didžiųjų invazijų susiformavusiose barbarų karalystėse lėtai pynėsi antikos palikimas ir barbarų tradicijos, nuolatos patirdami dar ir Viduržemio jūros regiono bei Rytų įtaką. Vis dėlto, kad įvyktų tokia samplaika, pagonių germanų gentys būtinai turėjo atsiversti į krikščionybę, o heterodoksai barbarai – perimti katalikų dogmas. Iš tiesų griūvančiame antikos pasaulyje Bažnyčia buvo tapusi vieninteliu politiniu ir kultūriniu Vakarų ramsčiu, su kuriuo barbarų vadai turėjo skaitytis, jei norėjo įtvirtinti savo valdžią.

Šią padėtį puikiai iliustruoja Italija. Valdant Teodorikui (493–526), ostgotai ir romėnai tiesiog gyveno vieni šalia kitų. Romėnai stengėsi išlaikyti antikos meną: tai rodo daugybė religinio ir pasaulietinio turinio dramblio kaulo dirbinių, kuriems dar būdingi ryškūs „klasikinio" antikos meno bruožai (Boecijaus konsulinis diptikas, 487, Nacionalinė biblioteka). Ostgotai laikėsi savų tradicijų: tai liudija įspūdingi auksakalių dirbiniai (Domanjano erelio formos fibula, Niurnbergo muziejus).

Tik valdovas jungė abi bendruomenes, kurių ir religija, ir teisė buvo skirtingos. Teodorikas į sostinę Raveną sukvietė lotyniškai rašančius poetus, stengėsi laikytis romėnų papročių, statė didingus pastatus (arijonų baptisterija Sent Apoliner le Nefe) ir pasistatydino mauzoliejų su kupolu. Po jo mirties ostgotų karalystė žlugo: Italiją užkariavo Bizantijos impe-

Karaliaus Childeriko kardo makšties dekoro elementas. Auksas ir inkrustuoti granatai, aukštis – 12,2 cm (Paryžius, Nacionalinė biblioteka). Rastas Turnė 1653 m. karaliaus Childeriko kape. Nepaprastai geros kokybės juvelyrinis dirbinys: nupoliruoti ir plokščiai nušlifuoti granatai įtaisyti į ertmes, atskirtas plonytėmis subtilios faktūros pertvaromis. Ertmių dugne pritvirtintos gofruoto aukso plokštelės, kad labiau išryškėtų granatų spindesys. *Ph. © Giraudon/T*

Kairiajame puslapyje: *Alariko brevijorius*, Ispanija, VIII a. (?) (Paryžius, Nacionalinė biblioteka). Po didžiųjų invazijų susikūrusiose karalystėse ir germanų gentys, ir romėnai vadovavosi savais įstatymais. *Alariko brevijorių*, romėnų įstatymų rinkinį, 506 m. išleido vestgotų karalius arijonas Alarikas II (487–507), siekdamas įveikti besipriešinančius Galijos pietvakarių katalikiškus miestus, pasirengusius atverti savo vartus katalikų tikėjimą priėmusiam Chlodvigui. Paralelinėmis linijomis vaizduojami veidai ir drapiruotės labai supaprastinti. *Ph. © Bibliothèque nationale-Larbor/T*



ratorius Justinianas. VI a. pabaigoje, 568 m., į Italiją įsiveržė nauji užkariautojai pagonys – lombardai. Pamažu jie užėmė visą pusiasalį. Nuo VII a., kai popiežius Grigalius Didysis atvertė lombardus į krikščionybę, Italijoje ėmė įsigalėti jų civilizacija, bet 774 m. ją sužlugdė Karolio Didžiojo pergalė. Architektūroje išliko romėniškos formos, pavyzdžiui, Čividalėje (Friulis) esančioje nedidelėje Švč. Mergelės Marijos Slėnio bažnyčioje, kurios stiuko lipdiniai, vaizduojantys šventas moteris, ir rytietiško stiliaus dekoratyvinės skulptūros (vynuogių ir kitų augalų stiebų pavidalo ornamentai ir t. t.) kartais laikomi Bizantijos meistrų ar jų mokinių darbais. Čividalės Šv. Jono Evangelisto bažnyčios altoriaus, kurį padovanojo lombardas Ratchisas ir jo tėvas (miręs 737 m.), ikonografija tradicinė (Kristaus šlovė, Elzbietos aplankymas, išminčių pagarbinimas), bet reljefų stilius akivaizdžiai suprastėjęs: forma labai supaprastinta, o drapiruočių ir veidų stilizacija kone vaikiška.

Tačiau Biblijos viršelis, kurį karalienė Teodelinda maždaug 600 m. įteikė Moncos Šv. Jono bazilikai (ten jis saugomas iki šiol), pasižymi puikia barbarų pertvarinės auksakalystės technikų sinteze ir klasikine kompozicija: joje išlaikyta svastikos forma, išsiskirianti vientisame fone.

Vestgotų Ispanijoje, kur barbarai į krikščionybę atsivertė tik VI a. pabaigoje, VII a. susikūrė klestinti civilizacija. Architektūra beveik nebuvo plėtojama, ypač sostinėje Tolede, o iškiliojo raižymo būdu sukurtos skulptūros Kvintanilja de las Vinjas bažnyčioje ar *San Pedro de la Nave* bažnyčioje (Abraomo auka), kaip ir lombardų Italijoje, nors ir turi vaizdingų detalių, nepasižymi išraiškingu figūriniu reljefu. Tačiau juvelyrai pasiekė nepaprastai aukštą meistriškumą: tai liudija garsiosios Gvarazaro lobyno įžadų karūnos, ypač Rekesvinto karūna (653–672, Madrido archeologijos muziejus). 711 m. arabai, kurie jau buvo užkariavę visą Šiaurės Afriką, persikėlė per Gibraltaro sąsiaurį ir sužlugdė Ispanijos vestgotų civilizaciją.

V a. į pietus nuo Luaros upės esančių Galijos regionų užkariavimai beveik nepalietė, ir juose išliko antikos civilizacija. Tai rodo Sen Viktor de Marselyje esančios bazilikos planas, kuris vėliau buvo smarkiai pakeistas, sumažintų proporcijų atriumas ir keletas augalų stiebų ornamentais dekoruotos mozaikos fragmentų. Išliko ir centriškojo plano baptisterijų su



kupolu ansamblis (Frežiuse, Rieze, Venaske), o vientisa skulptūrinių sarkofagų grupė Arlyje tęsia praėjusio amžiaus tradicijas.

Į šiaurę nuo Somos upės, kur romėnų kultūra beveik visiškai išnyko, driekėsi frankų valdos. Jų simbolis – karaliaus Childeriko (palaidoto Turnė 481 m.) lobynas, kur sukaupti frankų pertvarinės auksakalystės šedevrai. Kai Childeriko sūnus Chlodvigas (481–511) apsikrikštijo, užkariavo Galiją ir šią pergalę dar įtvirtino jo sūnūs, suklestėjo Merovingų civilizacija (VI–VIII a.).

Bazilikų, kurias taip pakylėtai aprašė Chlodvigo anūkų amžininkas Grigalius Turietis *Frankų istorijoje*, jau nebeliko. Vis dėlto keletas paminklų rodo, kad architektūroje ir skulptūroje ir toliau gyvavo romėnų tradicijos. Puatjė centriškojo plano baptisterija iš išorės dar primena Galijos romėnų šventyklą. Tačiau jos brangiaisiais metalais padengtų puošybos elementų – piliastrų, deformuotais akantais išpuoštų kapitelių ir mitros pavidalo arkų – dekoras liudija, kad architektūra patyrė barbarų įtaką. XIX a. Puatjė atrastas Kopų hipo-



gėjus – antkapis, kurį pasistatydino abatas Mellebaude'as, – nedidelis pusiau požeminis statinys, į kurį reikia nusileisti keliais laipteliais. Jis buvo sumanytas kaip Galijos romėnų laidojimo kambarys. Tačiau akmenys nutašyti nedailiai, o skulptūrinis dekoras labai įvairus: šalia rytietiško stiliaus augalų stiebų pavidalo ornamentų pavaizduotos krikščionių žuvys, o greta susivijusių barbarų gyvačių išraižyta gausybė grėsmingų magiškų įrašų.

Kairiajame puslapyje: Karaliaus Rekesvinto karūna (653–672). Auksas, brangakmeniai ir inkrustuoti granatai. Skersmuo – 20,6 cm (Madridas, Nacionalinis archeologijos muziejus). Tai įžadų karūna, turėjusi kaboti šventykloje. Prie pakabučių pritvirtintos raidės iš inkrustuotų granatų sudaro dedikacinį užrašą: *Reccesvinthus rex offeret* („Mane padovanojo karalius Rekesvintas“). *Ph. © Babey-Artephot*

Kairiajame puslapyje: Kunigaikščio Ratchiso altoriaus Čividalėje (Friulis) priekinė pusė: Kristaus šlovė. Kalkakmenis, ilgis – 1,45 m (Friulio Čividalė, Krikščionių muziejus). *Ph. © Scala*



Kunigaikščio Ratchiso altoriaus Čividalėje šono fragmentas: išminčių pagarbinimas. *Ph. © Dagli Orti*

INVAZIJŲ LAIKAI

Antikos technika ir tradicijos išliko Pirėnų marmuro karjeruose, kuriuose buvo iškalti gražūs kapiteliai, per visą Galiją iki pat Žuaros prie Mo atgabenti į maždaug 630 m. abatės Teodešildos įkurto vienuolyno kriptas. Ten jie buvo užkelti ant vėl naudojamų antikinių kolonų. Garsieji Žuaros skulptūriniai akmeniniai sarkofagai – Teodešildos su klasikiniu kriauklių dekoru ar Paryžiaus vyskupo Agilberto su šone vaizduojama nepaprastai išraiškinga Paskutinio teismo scena, – taip pat keletas rytietiškai dekoruotų marmurinių karstų, pavyzdžiui, šv. Drausino iš Suasono sarkofagas (Luvro muziejus), išsiskiria iš daugybės kitų akmeninių ar gipsinių sarkofagų, kurių dauguma yra labai vidutiniški.

Barbarų įtaka antikos paveldui dar ryškiau atsiskleidžia dailėje ir juvelyrikoje: didžiausias dėmesys skiriamas ne figūrinėms formoms, o spalvingumui ir ištobulintai technikai, kuriais pasižymi barbarų menas.

Nedidelio maišelio formos relikvijoriaus (VII a.), rasto Sen Benua prie Luaros, štampuoto ir paauksuoto vario reljefas rodo bandymą grįžti prie antikos vaizduojamojo meno tradicijos. Toks bandymas įžvelgiamas ir keliuose garsiojo Gelazijaus sakramentarijaus, sukurto Mo (?) VIII a. pabaigoje, paveiksluose (Paryžius, Nacionalinė biblioteka). Jų iškraipyta ikonografija naujai interpretuojama, naudojant lygias spalvas ir ryškius kontūrus, kurių nepaprastas tvirtumas, kad ir kaip būtų keista, primena koptų meną.

Žuaros kriptos (Sena ir Marna), VII a. Skliautai buvo perdaryti romėnų laikais. Iš Akvitanijos įvežti kapiteliai ir dar kartą panaudotos antikinės kolonos sukelia „pusfabrikačių architektūros" įspūdį (Jean Hubert). Tai, kad Pirėnų dirbtuvėse sukurti kapiteliai buvo eksportuojami į visą Merovingų Galiją, rodo, kad antikiniai prekybos keliai Galijoje išliko mažiausiai iki VII a. Vadinasi, barbarų kultūros įtakos Merovingų Galijoje negalima pervertinti. *Ph. © G. Pittolaz/T*





Vatikano Gelazijaus sakramentarijaus (Šiaurės Prancūzija, VIII a.) ir šv. Ambraziejaus *Hexaemeron* (Korbi, VIII a. antroji pusė; Nacionalinė biblioteka) puošniuose inicialuose ir incipite (pirmajame rankraščių puslapyje) grakščiais, spalvingais fragmentais vaizduojami germaniškas ir rytietiškas fantastikos bei gyvūnų pasauliai.

Dekoratyvumas dar būdingesnis juvelyrikai, ypač pertvarinei auksakalystei, kuri pasiekė viršūnę VII a. pradžioje, karaliaus Dagoberto laikais (629–639). Tai liudija šv. Eligijaus ar jo pagalbininkų sukurti dirbiniai, pavyzdžiui, išlikęs mažas didžiojo šv. Eligijaus kryžiaus iš Šv. Dionizo vienuolyno lobyno fragmentas (Nacionalinė biblioteka).

Skulptūrinė stela iš Kopų hipogėjaus Puatjė. Kalkakmenis, aukštis – 75 cm. Kiekviename kolonos šone vaizduojami, kaip manoma, du plėšikai iš nukryžiavimo scenos. Kadaise virš jų turėjo būti pavaizduotas kryžius. Technika elementari: iškilios figūros išgautos iškalant akmenį aplinkui; išraižyti vos keli veido bruožai. *Ph. © K. Takase-Artephot/T*

Krikščioniškos salos

Keltų Airija niekada neįėjo į Romos imperijos sudėtį, o Anglija Romai priklausė labai trumpai. Todėl salose susiformavo originalus menas: senasis keltiškas paveldas patyrė su krikščionybe atkeliavusio romėnų ir Rytų meno įtaką, taip pat per gausius įsiveržimus buvo perimta daugybė saksonų ir skandinavų meno elementų.

Pirmųjų airių vienuolynų beveik neišliko, o iš gausių Airijos ir Anglijos (Ratvelas) skulptūrinių akmens kryžių, puoštų Evangelijos scenomis, Viduržemio regiono stiliaus augalų stiebų ornamentais ir raižiniais, tik nedaugelį galima priskirti pirmųjų krikščionių laikams. Atrodo, kad šiuose maždaug 800 m. datuojamuose kūriniuose, naudojant savitą dekorą, perteikiami elementai, perimti iš žemyno Karolingų renesanso.

Airijoje suklestėjo ornamentų ir raižinių menas – tai rodo Duro evangelija (VII a. pabaiga, Dublinas, Švč. Trejybės koledžas), išplitę VIII a. pabaigos Kelso evangelijos ritinėliai (Dublinas, Švč. Trejybės koledžas) ir taurė iš Ardago (Dublinas, Nacionalinis muziejus).

Ornamentų bei raižinių randama ir Anglijoje, Saton Hu lobyno dirbiniuose (Londonas, Britų muziejus), kurie sudaro atsvarą įvežtiems auksakalių kūriniams, ir Lindisfarno evangelistarijaus iliustracijose (VIII a., Londonas, Britų biblioteka). Lindisfarne gyvavo viena iš daugelio vienuolijų, kurias airiai įkūrė anglosaksų teritorijoje. Airių krikščionys buvo nepaprastai

aktyvūs: po Galiją ir Italiją keliavo daugybė misionierių ir kūrė vis naujus vienuolynus. Jie ir atnešė airių meną į žemyną.

Airiškieji raižiniai gerokai pranoksta šv. Augustino rankraščio *Quaestiones in Heptateuchon*, parašyto šiaurinėje Prancūzijos dalyje VII a. viduryje (Nacionalinė biblioteka), ar vienu amžiumi vėliau datuojamos Bavarijos kunigaikščiui Tasilonui (748–788) pagamintos Kremsmunsterio taurės raižinius, – šie buvo sukurti barbarų karalystėse, patyrusiose įvairiausių nieko bendra su romėnų tradicija neturinčių srovių įtaką.



Teuderigo skrynelė-relikvinė. Auksas, inkrustuoti brangakmeniai ir kamėja ant medinio pagrindo, aukštis – 12,6 cm, VII–VIII a. (Sen Moris d'Agonas, Šveicarija, vienuolyno lobynas). Dugne išraižytas įrašas, kuriame sakoma, kad relikvinę, Undiho ir Ello kūrinį, užsakė padaryti kunigas Teuderigas. Ši skrynelė, kaip ir šiek tiek vėliau sukurta Engerio relikvinė, saugoma Berlyno muziejuje. Tai pertvarinės auksakalystės technikos šedevrai, pranašaujantys Karolingų renesansą. *Ph. © Bouvier-CDM.O, Genève/T*



Šv. Jonas Evangelistas, Kelso evangelija, VIII a. pabaiga (Dublinas, Švč. Trejybės koledžo biblioteka). Šį rankraštį, didingiausią salų evangelistarijų, puošia daugybė visą puslapį užimančių iliustracijų. Ši iliustracija priskiriama Ionos vienuolyno, kurį VI a. vienoje salelėje prie vakarinio Škotijos kranto įkūrė airių šventasis Kolumbanas, skriptorijui (rankraščių kopijų ir iliuminacijų kūrimo centrui), labiausiai klestėjusiam VIII a.
Ph. The Green Studio © Larbor/T



Šv. Egidijaus mišios. Tapyta ant medžio aliejiniais dažais maždaug 1500 m. (Londonas, Nacionalinė galerija). Paveiksle matyti, kaip atrodė pagrindinis Šv. Dionizo vienuolyno altorius viduramžių pabaigoje. Virš Karolio Plikagalvio (840–877) padovanoto auksinio altoriaus kabo šv. Eligijui priskiriamas kryžius. 1794 m., prieš išlydydami kryžių, jo technikos sužavėti revoliucijos komisarai nusprendė išsaugoti vieną fragmentą. Šis buvo perduotas Nacionalinės bibliotekos Medalių kabinetui, ten ir tebesaugomas.
Ph. E. Tweedy
© Arch. Larbor/T

KAROLINGŲ RENESANSAS

IX a. Vakaruose vyko reiškinys, vadinamas Karolingų renesansu. Šio „renesanso", kaip ir Italijos XV a. renesanso, bruožas – sąmoningas grįžimas prie antikos bei graikų ir romėnų tradicijos. Taigi tai ne šiaip antikos gyvavimas Europoje po didžiųjų invazijų, kai barbarų kultūra paveikė visas civilizacijos sritis. Karolingų renesanso pradžią žymi daugybė kalbos, rašto, teisės, dvasinio ir religinio gyvenimo reformų.

Šis judėjimas, nedrąsiai prasidėjęs Galijoje valdant Pipinui Trumpajam (751–768), įsibėgėjo Karolio Didžiojo (768–814) laikais. Pastarajam užkariavus visą krikščioniškų Vakarų teritoriją, netruko atgimti antikinė visuotinės imperijos idėja, ir 800 m. Karolis Didysis Romoje buvo karūnuotas imperatoriumi. Kuriant šį *renovatio imperii*, ypatingą reikšmę turėjo 774 m. iš lombardų atkovotos Italijos integracija. Romoje antikos menas išliko beveik nepakitęs, taip pat ir Ravenoje, kur antikos pabaigoje pastatyti imperatorių rūmai buvo tikri aukščiausio meno pavyzdžiai.

Apie Karolį Didįjį susitelkė iš visų kraštų atkeliavę intelektualai, tokie kaip anglosaksas Alkuinas, lombardas Paulinas ar vestgotas Teodulfas. Dvaras, iš pradžių keliavęs kartu su valdovu, o valdymo pabaigoje įkurtas Eks la Šapelėje, atliko vienijantį vaidmenį ir skatino dvariškių konkurenciją. Netrukus jis tapo svarbiausiu kultūriniu centru, nes vyskupystėmis ar galingais vienuolynais apdovanoti Karolio Didžiojo artimieji į jį sukvietė žmones, įkvėpusius Karolingų renesansą, pavyzdžiui, Alkuiną iš Turo ar Teodulfą iš Orleano.

Vis dėlto Karolingų renesansas gyvavo vos vieną šimtmetį. Prasidėjęs Karolio Didžiojo laikais, jis suklestėjo valdant Liudvikui Pamaldžiajam (814–840) ir jo sūnums, bet staiga baigėsi 877 m., žlugus santvarkai po Karolio Plikagalvio, Karolio Didžiojo anūko, mirties. Nepaisant trumpo gyvavimo, Karolingų renesanso sklaida buvo tokia intensyvi ir ryški, kad dar ilgai buvo juntama visuose Vakaruose.

Atgaivinta antika

Svarbiausias Karolingų meno bruožas – atgaivinamos antikos idėjos, formos ir išraiškos priemonės. Šiuo požiūriu dvaro įkūrimui Eks la Šapelėje (794 m.) tenka simbolinė reikšmė. Pirmą kartą nuo antikos pabaigos pagal visas urbanistikos taisykles buvo įkurtas naujas miestas, sutelktas apie rūmus – imperatoriaus rezidenciją – ir rūmų koplyčią. Sekimas antika itin ryškus Ekso koplyčios, vienintelės išlikusios iš visų Karolio Didžiojo nurodymu statytų pastatų, viduje. Jos planas – į šešiolikos kraštinių daugiakampį įkomponuotas aštuoniakampis, – dviejų tarpsnių konstrukcija su tribūnomis ir kupolu labai primena antikinius centriškojo plano pastatus, tokius kaip Šv. Vitalio bažnyčia Ravenoje. Beje, iš Ravenos

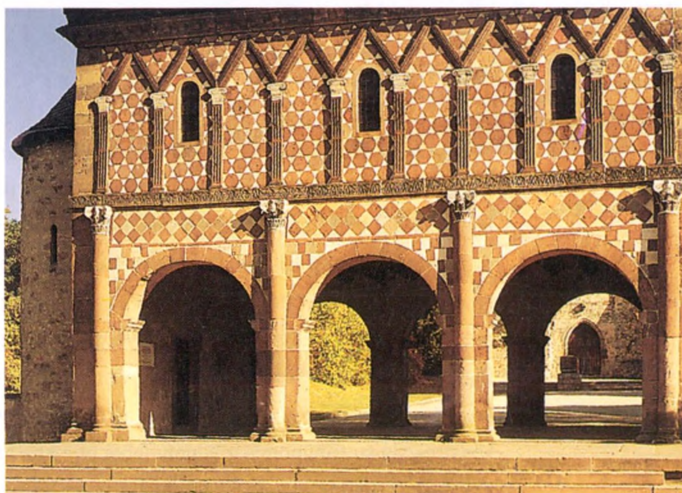
KAROLINGŲ RENESANSAS



Donatorius arba fundatorius, Šv. Benedikto bažnyčia, Malesas (Alto Adidžas), Italija, IX a. pradžia. Keli bažnyčios nišų paveikslai greičiausiai yra kukli didžiųjų Karolingų bažnyčių dekoro kopija. Kai kurios Karolingų bažnyčios išpuoštos prabangiomis mozaikomis, imituojančiomis Romos ar Ravenos mozaikas, pavyzdžiui, Eks la Šapelės ar Žerminji de Prė mozaikos (sugadintos nevykusių restauracijų). *Ph. © A. Held-Artephot/T*

buvo atgabenta dauguma kolonų ir marmuro luitų, panaudotų Ekso koplyčios statybai. Panašiai sumanyta ir Žerminji de Prė, netoli Orleano, esanti nedidelė maldykla, kurią pastatydino Teodulfas. Ši maldykla, beveik visiškai perstatyta XIX a., irgi yra centriškojo plano, kaip antikos statiniai. Romos pavyzdys ryškus ir Loršo vienuolyno triumfo vartuose, atkartojančiuose antikinės triumfo arkos vertikaliąją projekciją. Tačiau prie antikos grįžta ne aklai kopijuojant: Loršo vienuolyno vartų viršutinės dalies mitros formos arkos ir bendra polichromija su antikos tradicijomis nėra susijusios.

Karolingų architektūroje pasitaiko originalių sprendimų. Ypač didelis dėmesys buvo skiriamas skliautų formavimo ir statramsčių problemoms; šios problemos vėliau buvo svarbios ir romaniniame mene. Viena iš reikšmingiausių naujovių – tam tikro tipo pastatai, nors nė vienas pastatas neišliko visas. Tai erdvios bažnyčios, kurių forma primena romėnų bazilikas. Skirtumas tik tas, kad Rytuose antikinę pusapvalę apsidę pakeitė masyvi mūrinė, o Vakaruose imta statyti ir antrąją apsidę, simetrišką pirmajai. Taip gaunama bazilika su dviem simetriškomis apsidėmis. Vienas seniausių tokių pavyzdžių buvo 799 m. baigta statyti Centulos (šiandien Sen Rikjė prie Somos) vienuolyno pagrindinė bažnyčia (sugriauta), kurios išorė žinoma iš XVII a. graviūros. Abiejose apsidėse buvo po chorą.



Loršas, vienuolyno triumfo vartai, VIII a. pabaiga. Sumanyti kaip triumfo arka, šie vartai kadaise vedė į erdvų atriumą, iš kurio buvo patenkama į bažnyčią. Antrame aukšte dar ir dabar išlikęs puikus architektūrinis *trompe l'œil* dekoras. *Ph. © T. Schneiders-Artephot/T*



Šv. Steponas tarp žydų. Freska, puošianti Osero Šv. Germano vienuolyno bažnyčios kriptos šiaurinį deambulatorijų. IX a. 3-iasis ketvirtis.
Ph. E © Dagli Orti

Tokį naujovišką sudvejinimą, be abejo, paskatino Romos liturgijos, praktikuotos į Vakarus orientuotose Romos bazilikose, įvedimas ir išlaikyta frankų tradicija chorą atgręžti į Rytus. Be to, vakariniame Šv. Rikarijaus bažnyčios chore pagrindinis altorius, į kurį vedė keletas laiptelių, buvo įrengtas virš skliautuotos konstrukcijos, užimančios visą chorą. Po chorą, vadinamą kripta, buvo galima vaikščioti. Ši kripta nebuvo požeminis statinys, ji buvo įrengta po altoriumi, ir nusileidus į ją buvo galima išvysti bažnyčiai priklausančias relikvijas. Ši Karolingų laikų architektūros naujovė susijusi su relikvijų kulto stiprėjimu Vakaruose. Tai dar ir šiandien liudija Osero Šv. Germano ar Granljė Šv. Filiberto bažnyčių kriptos.

Apie architektūrinį dekorą žinoma mažiau. Skulptūra vien dekoratyvinė; daugiausia vėl naudojami antikiniai marmuro dirbiniai, o Karolingų laikotarpio kūrinių nedaug ir jie menkai tenutolsta nuo antikos stiliaus, – tokie yra, pavyzdžiui, Loršo vienuolyno akmeninių kapitelių akantai. Tačiau suklestėjo monumentaliosios bronzos menas: tai liudija Ekso rūmų koplyčios tribūnų grotos ir durys, išlietos iš vientiso luito. XX a. pradžioje per kasinėjimus pačiame Ekse buvo atrastos liejimo dirbtuvės liekanos. Tai patvirtino, kad šie bronzos dirbiniai sukurti Karolingų laikais.

Bet keturių labiausiai klasikinių Ekso koplyčios grotinių durų rudi piliastrai, kapiteliai su rozetėmis ir romėniški akantais puošti frizai, mažųjų durų liūtų nasrai ir akantai, supantys *Porta Lupi* vilko galvą, sukurti sekant antikos tradicija.

Įspūdingo freskų ir mozaikų dekoro, apie kurį kalbama tekstuose, beveik nebeliko, todėl sunku spręsti, kokią įtaką jam padarė antikos modeliai. Vis dėlto panašu, kad šios įtakos būta nemažos. Loršo vienuolyno portike esantys erdvinio vaizdo architektūriniai ornamentai susiję su antikos meno iliuzionizmu, pavyzdžiui, trys Šv. Stepono gyvenimo ir nukankinimo scenos, nutapytos Osero Šv. Germano bažnyčios kriptos šiauriniame deambulatorijuje. Bendrais bruožais nutapyti veikėjai, kolonos, *trompe l'œil* kapiteliai ir lapų girliandos nutolę nuo antikos tradicijos, kaip ir Alpėse įkurtos nedidelės Maleso Šv. Benedikto bažnyčios paveikslai.

Geriausiai iki mūsų dienų išlikusios Karolingų meno šakos – rankraščių tapyba ir juvelyrika. Gotšalko evangelistarijus – puikiausias Karolingų tapybos atgimimo pavyzdys. Tai vieno Karolio Didžiojo dvaro menininko darbas, imperatoriaus užsakymu atliktas iki 783 m. Laiminančio Kristaus atvaizde per visą puslapį aiškiai matyti, kad menininkas siekė šešėlių ir šviesos žaismu sukurti reljefiškumo įspūdį. Grįžimas prie vaizduojamojo meno akivaizdus, bet neatsisakoma ir antikai nebūdingų ornamentų. Netrukus po 800 m. kito dvaro dailininko sukurtose Suasono Šv. Medardo abatijos evangelijose (Nacionalinė biblioteka) nepaprastai tobulai perteikiamas sudėtingas bei dinamiškas drapiruočių žaismas ir subtilios spalvos.

Sekimas antika matyti net iš tokių dekoro ornamentų kaip antikinių intalijų interpretavimas, tačiau stiliui ir faktūrai tai nebūdinga. Greičiausiai tuo pat metu sukurtos vadinamosios Karūnavimo evangelijos (Viena, *Schatzkammer*) rodo, kad Karolio Didžiojo dvaro dailininkai buvo puikiai įvaldę tapybos techniką. Sėdintys evangelistai, išsiskiriantys iš bendrais bruožais nutapyto peizažo, yra kone tiksli antikos iliuzionizmo stiliaus ir technikos kopija.

Dramblio kaulo dirbiniai, sukurti Karolio Didžiojo dvaro dirbtuvėse, irgi pasižymi technikos tobulumu ir įvairove. Vieninteliai tiksliai datuojami Karolingų dramblio kaulo kūriniai – du psalmyno, kurį 783–795 m. raštininkas Dagulfas Karolio Didžiojo užsakymu sukūrė popiežiui Hadrijonui I (mirusiam 795), kietviršiai – Suasono šv. Medardo evangelijoms artimo stiliaus. Išraiškinga laikysena, tvirtai sudėti kūnai, sukurti laikantis kanono, ištobulintos ir aiškios drapiruotės, apvalios galvos rodo, kad buvo kuriama pagal klasikinius lotyniškus modelius.

Tos pačios dirbtuvės kūrinys, du Loršo evangelijų dramblio kaulo kietviršiai – Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu tarp šv. Jono Krikštytojo ir Zacharijo (Londonas, Viktorijos ir Alberto muziejus) ir triumfuojantis Kristus tarp dviejų angelų (Vatikanas), – sudaryti iš penkių sujungtų dalių, kaip ir vėlyvosios Romos imperatoriaus diptikai, irgi sukurti įkvėpimo semiantis iš antikos. Tačiau ryškus reljefas, pailgų formų kanonas ir judėjimo įspūdį kuriančios drapiruotės rodo, kad skulptoriui buvo artimas VI a. bizantiškasis stilius.

Gotšalko evangelistarijus: Kristaus didybė. Karolio Didžiojo dvaro mokykla, 781–783 (Paryžius, Nacionalinė biblioteka). Sukurti šį rankraštį raštininkui Gotšalkui 781 m. užsakė Karolis Didysis; rankraštis buvo baigtas iki karalienės Hildegardos mirties (783). Neatsisakydamas turtingos ornamentikos, Gotšalkas pirmasis grįžo prie vaizduojamojo meno. Kristaus sostas, fono architektūriniai ornamentai ir augalų motyvai kuria erdvės gilumą, kur išsiskiria aiškių kontūrų Kristaus atvaizdas. Pirmą kartą nuo antikos laikų kūno reljefiškumas niuansuojamas šešėlių ir šviesos žaismu. Iš karto matyti, kad šioms naujovėms įtaką padarė antikos pabaigos modeliai – dramblio kaulo dirbiniai, paveikslai ir mozaikos: tai rodo didelės Kristaus akys ir jo frontalumas. *Ph. © Bibliothèque nationale-Archives Larbor/T*


IHS
XPS





Dagulfo psalmyno kietviršiai. Dramblio kaulas, aukštis – 16,8 cm. Karolio Didžiojo rūmų mokykla, 783–795 (Paryžius, Luvro muziejus). Abu kietviršiai dengė rankraštį, kurį 783 m. Karolio Didžiojo įsakymu sukūrė raštininkas Dagulfas. Dešiniajame kietviršyje Dovydas įsako užrašyti psalmes ir gieda jas, pritardamas sau arfa; kairiajame šv. Jeronimas gauna popiežiaus įsakymą pataisyti lotynišką psalmių tekstą ir imasi darbo prie savo stalo. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

Karolingų meno suklestėjimas

Po Karolio Didžiojo mirties Karolingų renesansas plito įvairiuose imperijos centruose. 816–835 m. Otviljė, netoli Reimso, veikė Ebono, Reimso arkivyskupo ir Liudviko Pamaldžiojo bibliotekininko, įkurtos dirbtuvės. Ebonas sukūrė du žymiausius Karolingų rankraščius: Ebono evangelijas (Epernė, Municipalinė biblioteka) ir Utrechto psalmyną. Ir evangelijų paveikslams, ir psalmyno rašalu pieštiems piešiniams būdingas tas pats kone impresionistinis stilius, labai artimas helenizmo modeliams.

Mece Drogonui, Karolio Didžiojo nesantuokiniam sūnui ir Meco vyskupui nuo 826 iki 855 m., buvo sukurtas prabangus sakramentarijus (Nacionalinė biblioteka). 41 šio rankraščio inicialo gėlių ornamentika, primenanti antikinius augalų stiebų ornamentus, būdinga ir dramblio kaulo dirbiniams, kurie, kaip manoma, buvo sukurti Mece IX a. viduryje.

Turas taip pat buvo vienas svarbiausių Karolingų renesanso centrų. Mirus Alkuinui (804), Karolingų renesansas neužgeso. Alkuino sekėjo

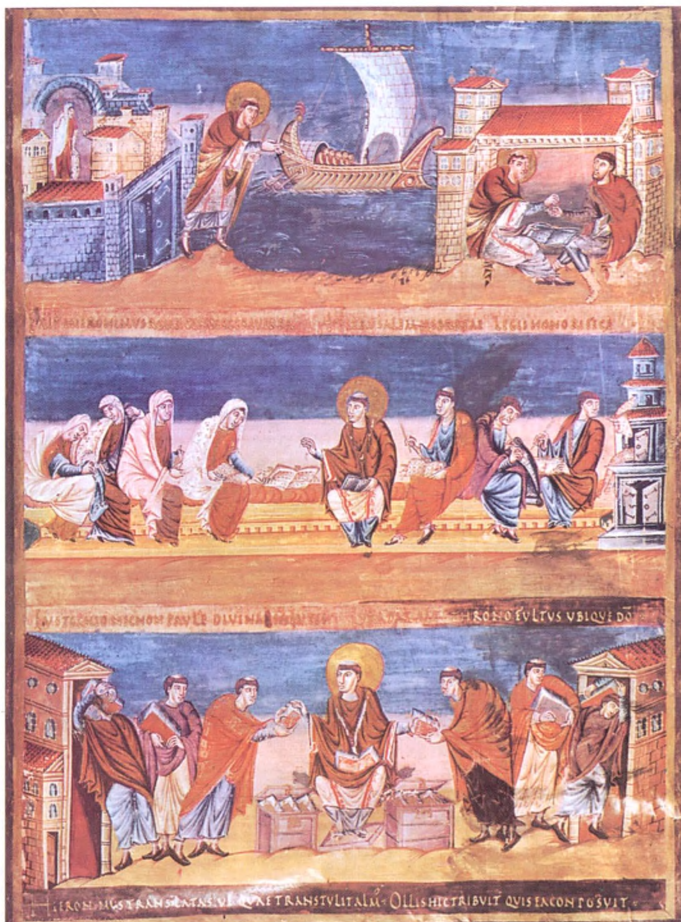


Šv. Jonas Evangelistas, Ebono evangelijos, Reimsas, 816–835 (Epernė, Municipalinė biblioteka).
Ph. Reims Color © Larbor/T

Adalardo (834–843) dėka jis gyvavo iki 853 m., kai Turą sugriovė normanai. Šv. Jeronimo gyvenimo scenos, vaizduojamos Biblijoje, kurią Karoliui Plikagalviui padovanojo grafas Vivienas, Turo Šv. Martyno vienuolyno pasaulietis abatas (Nacionalinė biblioteka), išdėstytos trimis pakopomis; jų klasikinis tobulumas rodo puikų vėlyvosios Romos imperijos kūrinių išmanymą ir jų technikos įvaldymą.

Tikras Karolingų renesanso pavyzdys buvo dingęs auksakalių dirbinys, sukurtas Einhardo, Karolio Didžiojo draugo ir biografo, užsakymu. Einhar-

KAROLINGŲ RENESANSAS



Karolio Plikagalvio biblija, šv. Jeronimo gyvenimo scenos. Turas, 846–846 (Paryžius, Nacionalinė biblioteka). Rankraštį 846 m. Karoliui Plikagalviui padovanojo grafas Vivienas, Turo Šv. Martyno vienuolyno pasaulietis abatas, atsidėkodamas už 845 m. suteiktas privilegijas. Visą puslapį užimančiose scenose vaizduojama, kaip šv. Jeronimas išvyksta iš Romos ir atsilygina savo hebrajų kalbos mokytojui; kaip moko kilmingas moteris ir kaip raštininkai perrašinėja jo kūrinius; kaip platinama vulgata (šv. Jeronimo į lotynų kalbą išversta Biblija). Kiekvienos pakopos horizontalios spalvotos juostos, kuriančios erdvės ir gelmės įspūdį, perimtos iš antikos tapybos.
Ph. © Bibliothèque nationale-Larbor/T

das jį padovanojo Mastrichto Šv. Servacijaus vienuolynui, kurio pasauliečiu abatu tapo 815 m. Tai buvo triumfo arkos formos kryžiaus pagrindas, išpuoštas karių figūromis ir Evangelijos scenomis, – jame akivaizdžiai atgaivinamos puikiai adaptuotos antikos formos.

Lygiai taip pat Milano Šv. Ambraziejaus bazilikos auksinis altorius (dabar laikomas ne bažnyčioje), kurį vyskupui Angilbertui (824–859) padarė auksakalys Volvinas, yra vienintelis pavyzdys iš daugybės Karolingų laikų altorių – darytų iš reljefinio aukso ir sidabro, puoštų emaliu ir brangakmeniais. Priekinėje jo dalyje vaizduojamos Kristaus gyvenimo scenos, o užpakalinėje – šv. Ambraziejaus gyvenimas. Jau vien iš aiškių, tvirtų figūrinio reljefo formų galima įsivaizduoti, koks puošnus turėjo būti mažasis Einhardo paminklas.

Karolingų renesansas viršūnę pasiekė valdant Karoliui Plikagalviui, kuris nuo 843 m. tapo *Francia occidentalis* karaliumi, o 875–877 m. buvo imperatorius. Prancūzijoje Karoliui Plikagalviui dirbę menininkai pasiekė

naują pirmtakų heterogeniškų stilių sintezę. Psalmynas, kurį Karoliui Plikagalviui užrašė ir iliustravo raštininkas Liuthardas 842–869 m. (Nacionalinė biblioteka), išliko kartu su auksiniu viršeliu, prie kurio pritvirtintos dvi dramblio kaulo plokštelės. Žemutinėje vaizduojamas pranašas Natanas, priekaištaujantis Dovydui ir Batšebai prie Ūrijos kūno, ir parabolė apie turtuolį ir neturtingą piemenį. Aiškus reljefas, šokio įspūdį kurianti Dovydo ir Batšebos laikysena labai primena Reimso Ebono mokyklos kūrinius ir Utrechto psalmyno stilių, bet jį švelnina kitokių stilių įtaka ir monumentalumas, būdingi vadinamosios Liuthardo grupės kūriniams. Lygiai taip pat Ratisbonos Šv. Emeramo *Codex aureus* (Miunchenas, Nacionalinė biblioteka), kurį maždaug 870 m. Karoliui Plikagalviui sukūrė Liuthardas ir kiti menininkai, paveikslų puošniame stiliuje susilydo ir Reimso modelių veržlumas, ir Turo klasicizmas, ir Drogono sakramentarijaus dailininkų kūrybingumas, ir Suasono šv. Medardo evangelijų tobulumas bei pusiausvyra. Tokia pat sintezė būdinga prabangiam auksiniam kietviršiui. Jis puoštas štampuotais aukso reljefais, išdėstytais apie centrinę Kristaus Karaliaus figūrą ir įtaisytais į plačius filigraninius apsodus, kurie išdabinti brangakmeniais, inkrustuotais į iškilius lapų, taurių ar arkatūros pavidalo ornamentus, tarp kurių dar įspraustos mažutės auksinės detalės. Tai nepaprastas išlaikytos barbarų technikos pavyzdys.



Karolio Didžiojo ant žirgo statulėlė iš Meco katedros lobyno. Bronza, aukštis – 25 cm. Žirgas – antika arba IX a.; raitelis – IX a. (Paryžius, Luvro muziejus). Vienintelė išlikusi Karolingų laikų apvalioji skulptūra, tęsianti antikos raitelių statulų tradiciją. Frankų rūbais vilkinčio raitelio bruožai panašūs į ant monetų vaizduojamo valdovo bruožus ir atitinka Karolio Didžiojo aprašymą, pateiktą jo biografo Einhardo. Tačiau tai galėtų būti ir Karolis Plikagalvis, kuris, kaip galima spręsti iš jo portretų, akivaizdžiai panašus (gali būti, kad panašumas buvo kuriamas sąmoningai) į savo žymųjį senelį. *Ph. © Giraudon/T*

Rūmų meno ribos

Karolingų renesansas truko neilgai, greičiausiai nebuvo ir labai išplitęs. Toks, koks išliko iki mūsų dienų, Karolingų menas iš esmės yra rūmų menas, neatsiejamas nuo valdovo ir jo artimiausios aplinkos. Vis dėlto atrodo, kad, be šio „oficialaus" meno, egzistavo kitokių srovių, apie kurias beveik nieko nežinome. Keletas kuklių Alpėse pastatytų bažnyčių, pavyzdžiui, Miunsterio bažnyčia Šveicarijoje, neatitinka klasikinės Karolingų architektūros kanonų. Taip pat išliko nemažai chorų aptvarų plytelių su barbarų stiliaus raižiniais, ypač Italijoje, – atrodo, kad jų gamyba nenutrūko nuo lombardų laikų iki pat romanų epochos.

Airių ir anglosaksų dekoro tradicijos, kurios prieš 800 m. išplito ir po žemyną, toliau gyvavo „frankosaksoniškuose" rankraščiuose, kurie buvo kuriami Šiaurės Prancūzijoje IX a., ir kituose kūriniuose, net oficialiajame mene, – tai šv. Emeramno kodekso viršelio „barbariški" inkrustuoti granatai ar antrosios Karolio Plikagalvio Biblijos be vaizduojamųjų iliustracijų, dekoruotos Sent Amane 871–873 m., inicialai (Nacionalinė biblioteka).

Tuo pat metu, apie 800 m., garsiajame Korbi psalmyne, dar vadinamame Karolio Didžiojo psalmynu (Amjenas), originaliai, remiantis visai kitais principais nei Karolingų meno, sujungiami heterogeniški Vakarų meno elementai. Tarsi nustumdami Karolingų renesansą į antrą planą, jo puošnūs inicialai mus įveda į romaninio meno pasaulį.

TŪKSTANTIEJI METAI

Karolingų imperijos žlugimas ir nauja normanų bei vengrų invazijų banga, pasiekusi kulminaciją IX a. pabaigoje, žymi Vakarų civilizacijos irimą ir vadinamosios romanų epochos pradžią.

Kalbotyroje „romanų" terminu apibūdinamos įvairios iš lotynų kalbos kilusios kalbos, išsivysčiusios į šiuolaikines kalbas. Nuo XIX a. šis terminas taikomas menui, gyvavusiam po Karolingų imperijos žlugimo iki gotikinio meno atsiradimo XII a. Juo perteikiama bendra romaninio meno kilmė ir kartu didelė jo įvairovė.

Pagrindinis šios epochos bruožas – Europos susiskaldymas į įvairias karalystes ir hercogystes (Prancūzijos karalystė, Normandijos hercogystė, ispanų karalystės ir t. t.) ir sąjungų bei vasalitetų – feodalizmo – suklestėjimas, dėl kurio valdžia beveik visur tapdavo vietinio lygio. Buvusios Karolingų imperijos rytuose Otonui I pavyko tapti Germanijos ir Italijos



***Registrum Gregorii* meistras.** Otonas II, priimantis tautų pagarbą („Germania", „Francia", „Italia", „Alemania"). Netrukus po 983 (Šantiji, Condé muziejus). Šis paskiras lapas ir antrasis, kuriame vaizduojama šv. Grigalius Didysis ir jo raštininkas, buvo šv. Grigaliaus kūrinių rankraštyje, sukurtame Egbertui Tryriečiui netrukus po Otono II mirties (983). Šis idealizuotas imperatoriaus portretas pasižymi aristokratiška elegancija ir reljefiškumo bei erdvės pajautimu. *Ph. © Giraudon/T*

šiaurinės dalies iki Romos valdovu. 962 m. jis atgaivino imperijos idėją ir buvo karūnuotas Šventosios vokiečių tautos Romos imperijos (žodžiai „vokiečių tautos" atskleidžia šios imperijos paradoksalumą) imperatoriumi. Vakaruose 897 m. perų susirinkimas Hiugą Kapetą išrinko Prancūzijos karaliumi, tačiau realią jo valdžią apribojo iki vienos Paryžiaus regiono dalies.

Vis dėlto dvasinė krikščioniškojo pasaulio vienybė, būdinga Karolingų epochai, išliko. Nors Bažnyčia, vienintelė stabili institucija, irgi neišvengė visuotinės suirutės poveikio ir pamažu tapo varžymosi dėl pasaulietinės valdžios arena, ryškėjo ir priešinga reakcija – vienuolystė: 909 m. įkurtas Kliuni benediktinų ordinas turėjo didelę dvasinę ir pasaulietinę įtaką, netrukus jo vienuolynų jau buvo visoje Europoje. Be to, krikščionišką pasaulį suvienijo karo su musulmonais idėja: pirmiausia X a. pabaigoje ji išplito Ispanijoje, netrukus – Pietų Italijoje ir Sicilijoje, kurias užkariavo popiežiaus remiami normanų princai, ir galiausiai Šventojoje Žemėje. Į ją, 1095 m. prasidėjus pirmajam kryžiaus žygiui, patraukė Vakarų riteriai. 1099 m. jie užėmė Jeruzalę.

Imperatoriškojo meno tradicija: Otonų menas

X ir XI a. menas tiksliai atspindi Vakarų politinę ir intelektualinę padėtį. Otonų valdomoje Vokietijoje imperijos idėja buvo atgaivinta remiantis ir toliau gyvuojančiais iš Karolingų paveldėtais modeliais, o visur kitur buvo ieškoma naujų meno formų, kurių įvairovė sudaro „ankstyvąjį romaninį meną". Iš tiesų šio laikotarpio originalumas priklauso nuo to, ką Henri Focillonas vadino „dviem pirmojo tūkstantmečio aspektais".

Otonų menas, tai yra Šventosios Romos imperijos menas valdant Otonų dinastijai (962–1024) ir Salijams (XI a.), tęsia Karolingų meno tradicijas. Taigi tai iš esmės rūmų menas, kuriame svarbiausią vaidmenį vaidina rūmai bei imperatoriaus aplinkos įtakingi asmenys ir novatoriškumo nedaug. Be to, Rytuose gyvavo tiesiogiai iš Romos imperijos atsiradusi valstybė, turbūt kėlusi Otonams pavydų susižavėjimą, – Bizantijos imperija, kurios civilizacija viršūnę pasiekė X ir XI a. Todėl Otono II ir Bizantijos princesės Teofanos santuoka 972 m. turi simbolinę reikšmę. Iš Bizantijos meno, ypač iš dailės ir juvelyrikos, Otonų menas perėmė naujus ikonografinius ir stilistinius modelius, kurie daugiau ar mažiau lėmė grįžimą prie Karolingų meno formų.

Šis grįžimas ypač ryškus architektūroje ir monumentaliajame dekore. Otmarsheimo bažnyčia Elzase, pašventinta 1049 m., arba maždaug

1000 m. baigtas Eseno vienuolyno vakarinis choras yra tokio pat centriškojo plano ir tokios pat vertikaliosios projekcijos kaip Ekso rūmų koplyčia. Karolingų bazilikos su dviem chorais ir kriptomis planą atkartoja daugelis pastatų, pavyzdžiui, Gernrodės Šv. Kirijako bažnyčia (960–965), Tryro katedra (X ir XI a. statyta dalis), Šv. Mykolo vienuolyno bažnyčia Hildesheime, Saksonijoje, pastatydinta abato Bernwardo (993–1022) ir pašventinta 1033 m. Pastarosios konstrukcija primena Šv. Rikarijaus bažnyčios vertikaliąją projekciją. Vis dėlto XI a. atsirado ir naujovių, jos ypač pastebimos didinguose Hersfeldo pastatuose (1030–1060) ar Špėjerio katedroje (1030–1061), kurios paprasta milžiniška nava, skaidoma į travėjas masyvių iš sienos išsikišusių kolonų, pasižymi nauju ritmu, nebūdingu aukštoms, lygioms, geometriškai tikslioms Hildesheimo bažnyčios sienoms.



Šv. Mykolo vienuolyno bažnyčios nava ir vakarinis choras, Hildesheimas, Saksonija (dabartinis vaizdas, iš dalies restauravus bažnyčią po Antrojo pasaulinio karo). Bažnyčia pradėta statyti 1010 m., pašventinta 1033 m. Vakarinis choras iškilęs virš „kriptos", pastatytos grindų lygmenyje. Rytinėje dalyje yra toks pat rytinis choras. Įėjimai įrengti bažnyčios šonuose. *Ph. © J. Jeiter/T*

TŪKSTANTIEJI METAI



Plokštelė, kurioje vaizduojamas priešais Pilotą stovintis Kristus. Šiaurės Italija, 962–973 (Miunchenas, Bavarijos nacionalinis muziejus). Iš viso išliko 16 plokštelių (šiandien saugomų keliose vietose), kurios greičiausiai sudarė vyskupo sosto, relikvinės ar altoriaus priekinės dalies dekorą (antepedijų). Jos buvo rastos Magdeburgo katedroje, kurią 955–970 m. pastatydino Otonas I. Vienoje iš plokštelių (Niujorkas) pavaizduotas imperatorius – be abejo, Otonas I, karūnuotas 962 m., miręs 973 m. Manoma, kad šios plokštelės buvo sukurtos Milane: šią hipotezę patvirtina tai, kad Otono I laikais Milanas buvo svarbus dramblio kaulo dirbinių gamybos centras. *Ph. © du musée/T*

Skulptūrinis dekoras ir toliau buvo menkai plėtojamas. Imta labai dažnai naudoti stambius kubo formos kapitelius be jokio dekoro. Jie pakeitė korintinius kapitelius, puoštus lapų ornamentais. Išlikę reti monumentaliosios tapybos pavyzdžiai, pavyzdžiui, Oberzelyje, Reichenau saloje, esančios Šv. Jurgio bažnyčios kristologinis freskų ciklas, sukurtas X a. pabaigoje, gana tiksliai atkartoja IX a. modelius. Atgimė monumentaliosios bronzos menas, ypač Hildesheime, kur jį globojo Bernwardas. Du žymiausi kūriniai – Šv. Mykolo bažnyčios durys (1015), kuriose vaizduojama nuopuolio ir atpirkimo istorija, ir katedros triumfo kolona, kurioje Kristaus gyvenimas pasakojamas spirale, panašia į Romoje esančios Trajano kolonos spiralę, – nepaprastai gyvenimiškai perteikia Karolingų ikonografiją ir dailės bei juvelyrikos stilių.

Svarus Karolingų palikimas taip pat ryškus rankraščiuose ir netaikomuosiuose menuose. Iš įvairių iliuminacijų kūrimo centrų galima išskirti Ratisbonos dirbtuves, kurių dailininkas, netrukus po tūkstantųjų metų iliustravęs Henriko II sakramentarijų (Miunchenas), beveik tiksliai nukopijavo šv. Emeramo *Codex aureus* (Miunchenas) vaizduojamą soste sėdintį imperatorių. Tryre arkivyskupui Egbertui (977–993) dirbo *Registrum Gregorii* meistras. Jis rėmėsi imperatorių portretų tradicija, kurdamas tautų pagarbą priimančio Otono II atvaizdą, kurio formų reljefų tobulumas bei subtilumas ir viso paveikslo didingumas rodo, kad Karolingų modeliai jau visiškai įsisavinti ir interpretuojami, siekiant išgauti gryną

elegancija. Puikiam šv. Luko paveikslui per visą puslapį, puošiantį maždaug tūkstantaisiais metais Reichenau sukurtas Otono III evangelijas (Miunchenas), rodos, būdingas neramus Ebono dailininkų stilius, o Kelne paprastos bizantiško stiliaus linijos atnaujino Karolingų tradiciją (abatės Hitdos evangelijos, Darmštatas; šv. Gereono sakramentarijus, Kelnas), kaip ir šiek tiek vėliau, Henriko III (1039–1061) laikais, sukurtas Špėjerio *Codex aureus* (Eskorialis).

Keliolika vadinamojo Magdeburgo antepedijaus dramblio kaulo plokštelių, sukurtų Otono I dirbtuvėse, rodo, kad Otonų mene buvo atgaivinta populiari Karolingų laikų technika, tačiau dekoras, drapiruotės ir veidai geometriškai paprastesni. O plokštelėje, kurioje vaizduojamas Kristus, karūnuojantis Otoną II (973–983) ir Teofaną (Paryžius, Kliuni muziejus), kopijuojama Bizantijos ikonografija ir bandoma atkartoti didingą Bizantijos dramblio kaulo dirbinių stilių.

Trys pertvariniu emaliu ant aukso pagrindo puošti auksiniai kryžiai, sukurti Matildai, Eseno vienuolyno abatei ir Otono I anūkei, auksinė Švč. Mergelė Marija iš Eseno vienuolyno lobyno, Tryre Egbertui sukurti kūriniai, pavyzdžiui, žymioji šv. Andriejaus pėdos relikvinė, techniškai yra tokie pat sudėtingi ir tobuli, kaip ir Karolingų laikų dirbiniai. Tačiau nors Henriko II (1002–1024) užsakymu sukurta Bazelio katedros auksinio altoriaus priekinė dalis (Kliuni muziejus) prilygsta didiesiems Karolingų auksiniams altoriams, iškilminga Kristaus laikysena ir visai maži jam besilenkiantys imperatorius su

Šv. Andriejaus pėdos relikvinė. Auksas, brangakmeniai, perlai, pertvarinis emalis, dramblio kaulas, ilgis – 44,7 cm, aukštis – 31 cm. Tryras, 977–993 (Tryras, katedros lobynas). *Ph. Lou © Larbor/T*





Šv. Filiberto vienuolyno bažnyčia, Turniusas (Sena ir Luara). Bėgdami nuo užkariautojų normanų, Nuarmutjė (Vandėja) Šv. Filiberto vienuolyno vienuoliai iš pradžių prisiglaudė Granljė (Atlanto Luara), vėliau traukėsi į žemyno gilumą ir 875 m. pasiekė Turniusą. 1007–1019 m. prasidėjo vienuolyno bažnyčios statyba, ji truko iki pat XII a. 3-iojo dešimtmečio. Statinio skliautai buvo baigti greičiausiai XI a. pabaigoje. Šoninės navos dengtos kryžminiais briaunotaisiais skliautais.
Ph. © J. Roubier/T

žmona, klasikinės, ramios drapiruotės, kilnūs ir ramybe dvelkiantys veidai primena Bizantijos iliustracijas ir aukso bei dramblio kaulo dirbinių stilių.

Vis dėlto visose srityse, peržengiant Otonų meno ribas, atsirado naujovių ir originalių bandymų. Iš jų ir ėmė vystytis romaninis menas.

Ankstyvasis romaninis menas

Architektūroje – ryškiausiai buvusios Karolingų imperijos pietuose, – vėl atgimė susidomėjimas skliautų konstravimo problemomis, ir daugybę sprendimų jau galima laikyti būdingais romaniniam menui, ypač kalbant apie kriptas, chorą ar šonines navas. Visą 1001 m. įkurtos ir 1009 m. pašventintos kuklios Kanigu Šv. Martyno vienuolyno bažnyčios vidų dengė primityvūs cilindriniai skliautai iš skaldos. Netrukus pradėta skliautus stiprinti gurtinėmis arkomis (Šv. Petro bažnyčia, Arlis prie Tešo) ir iš sienos išsikišusiais piliastrais, kurie suteikia pastatui vidinį ritmą. Beveik visiškai sugriauta Dižono Šv. Benigno vienuolyno bažnyčios, kurią 1001–1018 m. pastatydino abatas Guillaume'as de Volpianas, rotonda, to paties Guillaume'o de Volpiano šiek tiek vėliau pastatydintos Bernė ar Fekamo vienuolynų bažnyčios – tokių bandymų pavyzdžiai.



Sen Ženi de Fonteno (Rytų Pirėnai) bažnyčios portalo sąrama. Joje užrašyta data: dvidešimt ketvirtieji karaliaus Roberto Pamaldžiojo (1020–1021) valdymo metai. Tačiau neaišku, ar šis romaninės skulptūros „inkunabulas“ nuo pat pradžių turėjo būti portalo sąrama. Kai kas mano, kad tai buvo priekinė altoriaus dalis ar retabulas, vėliau panaudotas statant fasadą.
Ph. © Rosine Mazin-Top/T

Bėgimas į Egiptą. Kairėje – šv. Mykolas ir slibinas. Sen Benua prie Luaros (Luarė) bažnyčios varpinės-portiko kapitelio detalė, XI a. vidurys arba 3-iasis ketvirtis. Skulptoriui pavyko sutalpinti personažus į ribotą kapitelio, kurio architektoninė forma liko aiškiai matoma, erdvę.
Ph. © M. Babey-Artephot/T

1007 m. pradėta atstatyti Turniuso Šv. Filiberto bažnyčia, darbai truko iki XII a. Trinavis narteksas yra dviejų skliautuotų tarpsnių, sudarančių atsvarą apsidei, – tai Karolingų architektūros palikimas. Tačiau visą pastatą dengia skliautai: navoje vienas kitą remia skersiniai cilindriniai skliautai, rytinėje dalyje atsiremiantys į apsidę, vakarinėje – į narteksо tarpsnių masyvą.

Viena įdomi naujovė atsirado ir dekore. Išorėje pastatus skaido horizontalios festonų po karnizais linijos ir šiek tiek išsikišusios vertikalios juostos (lizenos). Tokios yra XI a. viduryje pastatytos Nolio Šv. Paragorijaus ir Komo Šv. Abondijaus bažnyčios, kurių išorės apdailai skirta daug dėmesio. Ši naujovė ryški abiejose Pirėnų pusėse (Monserato Šv. Cecilijos ar Kanigu Šv. Martyno bažnyčios), Langedoke, Ronos slėnyje iki pat Burgundijos (Turniusas). Gana paprasto plano bažnyčiose pilioriai puošiami kyšuliais, iš sienos išsikišusios kolonos ar piliastrai skaido sienas į travėjas.



Tuo pat metu, XI a., Azė le Rido bažnyčios fasado frontonas buvo papuoštas kukliais skulptūrinio akmens reljefais, vaizduojančiais Kristų, Švč. Mergelę Mariją, apaštalus. Šie reljefai – ne tiek organizuotas dekoras, kiek frontoną dengiantys ornamentai, tačiau juos galima laikyti pirmaisiais monumentaliosios skulptūros bandymais, prilygstančiais garsiajai Sen Ženi de Fonteno bažnyčios sąramai, datuojamai 1020–1021 m. Akmenyje visiškai nauju būdu būdavo išgaunamas figūrinis dekoras: Dižono Šv. Benigno bažnyčios kriptos kapitelių formos skulptūrinės, nors dar primityvios, o Sen Benua prie Luaros bažnyčios, pastatytos XI a. viduryje ar greičiau antrojoje pusėje, kapiteliams jau būdinga romaninė ir gerai organizuota forma.

Svarbūs pokyčiai pastebimi ir tapyboje bei juvelyrikoje. Krikščioniškose Ispanijos šiaurės karalystėse dviejų 920 ir 960 m. datuojamų Leono Šv. Izidoriaus katedros ir kolegijos Biblijų dailininkai mozarabai, Beato Liebaniečio *Apokalipsės komentaro* kopijų iliustratoriai atsisakė iliuzionizmo ir iš islamo menų perėmė fantaziją, gyvas spalvas bei dekoratyvines linijas. Jų įtaka juntama iki pat Prancūzijos pietvakarių (Šv. Severo Apokalipsė, XI a. vidurys; Nacionalinė biblioteka). Rankraščiuose, kurie X ir XI a. buvo iliuminuoti Anglijos pietuose, iš Karolingų („Vinčesterio mokykla") perimtas piešimo menas ir gėlių ornamentika interpretuojami naujai – meistriškai, su nepaprastu dramatišku įkarščiu ir intensyvumu. Panašūs pokyčiai vyko ir anapus Lamanšo: Normandijoje ir Šiaurės Prancūzijoje kuriamoms iliuminacijoms, net garsiajam Bajo karalienės



Šv. Mykolo bažnyčios Kiuksoje (Rytų Pirėnai) pietinė dalis. Ši 975 m. pašventinta vienuolyno bažnyčia XI a. pirmojoje pusėje buvo išplėsta. Aiški architektonika, lizenų ir festonų dekoras (varpinėje) – tipiškas pietų regionų ankstyvojo romaninio meno pavyzdys.
Ph. © G. Sioen/Rapho

Matildos gobelenui būdingas kasdienio gyvenimo vaizdavimas, pa kojimo pajautimas ir originalumas – tai jau romaninio meno bruo Gobelenas taip pat simbolizuoja politinę regionų, jau ir taip glauc susijusių meno srityje, sąjungą.

Auksinio altoriaus priekinėje dalyje *(Arca santa)*, kurią 1075 m. Ovj katedrai padovanojo Kastilijos karalius Alfonsas VI, Kristaus ir apaš figūros pailgintos, o angelų – sutrumpintos. Čia svarbiausia – for veidai ir drapiruotės schematizuoti, o pakraščių pseudokufiškas de ras perimtas iš islamo. Šio kūrinio autorius, nors dar semiasi įkvėp iš Karolingų meno, nuo jo nutolsta ir priartėja prie tikro roman stiliaus. Tą patį galima pasakyti apie Šiaurės Italijoje sukurtą Mil vyskupo Ariperto (1018–1045) Biblijos dėklą iš aukso ir emalio, ku me dar vaizduojama sudėtinga nukryžiavimo scena – Karolingų me būdingas siužetas, – tačiau piešinys visiškai nutolsta nuo Karoli modelių.





Šokėja. Limožo Šv. Marcialio vienuolyno troparijaus detalė. Ošo regionas, XI a. (Paryžius, Nacionalinė biblioteka). Troparijai – tai tekstų su natomis (tropų) rinkiniai. Dailininkui svarbiausia ne erdvė ir reljefiškumas, o ryškios lygios spalvos, kurias pabrėžia aiškūs kontūrai.
Ph. © Bibliothèque nationale-Larbor/T

Kairiajame puslapyje: *Karalienės Matildos gobelenas* (detalė). Anglija (?), netrukus po 1066 (Bajo, Vilhelmo Užkariautojo centras). Detalė: po išsilaipinimo ruošiamas valgis. Šis gobelenas – tai lininė daugiau nei 75 m ilgio drobė, išsiuvinėta spalvotais lininiais siūlais. Joje tarsi komiksų knygoje vaizduojama, kaip 1066 m. Angliją užkariauja Normandijos hercogas Vilhelmas Užkariautojas. *Ph. © du musée, avec autorisation spéciale de la ville de Bayeux/T*

Kalbant apie romaninio meno pradžią, išskirtinę reikšmę turi šv. Faustinos statula iš Konko vienuolyno lobyno. Jos istorija prasidėjo Karolio Plikagalvio laikais, kai jaunosios Ažano kankinės relikvijas pavogė vienas Konko vienuolis. Auksinė statulos galva – darsyk panaudotas antikos kūrinys, medinis kūnas ir keletas auksinių rūbų fragmentų buvo sukurti Karolingų laikais, o sostas, karūna ir filigraniniai puošiniai su įvairiausių rūšių ir kilmės brangakmeniais datuojami po 985 m. stebuklo, kai Gibertas Apšviestasis šventosios padedamas atgavo regėjimą. Šis romaninių „didybių" prototipas pasižymi sudedamųjų elementų heterogeniškumu ir simbolizuoja sudėtingą romaninio meno genezę.



Šv. Faustinos didybė. Auksas, sidabras, brangakmeniai, emalis, intalijos, kamėjos ir įvairūs priedai. Aukštis – 85 cm (Konkas, Averonas, vienuolyno lobynas). *Ph. © L. Joubert/T*

ROMANINIS MENAS

Ir šiandien galime grožėtis daugybe pastatų, iliustruojančių neįtikėtiną romaninės architektūros raidą XII a., kuriai postūmį suteikė ankstyvojo romaninio meno naujovės.

Beveik visa iki mūsų dienų išlikusi romaninė architektūra yra religinės paskirties. Vis dėlto retos pasaulietinių ar karinių statinių liekanos, pavyzdžiui, Palestinos pilys (Tortozas, Margatas, Kryžiuočių tvirtovė), irgi liudija kūrybinę galią.

Architektūros priemonės ir principai

Ir katedrų, ir didelių vienuolynų bažnyčių, ir mažų šventyklų planai buvo nepaprastai įvairūs. Iš Karolingų paveldėtas centriškasis planas buvo visai nebepopuliarus, tačiau kartais dar pasitaikydavo, pavyzdžiui, Nevi Sen Sepulkro (Endras) bažnyčioje: atrodo, kad čia jis reikalingas dėl ypatingos liturgijos, susijusios su Jeruzalės Šv. Sepulkro bažnyčia. Kai kur išliko ir Karolingų architektūrai būdingas simetriškas dviejų chorų planas, ypač Prancūzijos rytuose ir Šventojoje Romos imperijoje, kur ir toliau laikytasi Otonų meno tradicijų. Labiausiai paplitęs – pagal rytų–vakarų ašį orientuotas bazilikinis planas, tačiau ir jis turi daugybę įvairių atmainų: viena, trys ar net penkios navos, su transeptu ar be jo, su paprasta, pusapvale, lygia arba, priešingai, suskaidyta apside, su deambulatorijumi ar be jo, be koplyčių arba su koplyčių vainiku ar abipus apsidės išdėstytomis koplyčiomis.

Statinio vertikalioji projekcija priklausė ne tik nuo plano, bet ir nuo stogo tipo. Paprasta antikinėms ar Karolingų bazilikoms būdinga konstrukcija, paliekant atviras medines sijas, labiausiai paplitusi Italijoje ir Šventojoje Romos imperijoje, kur nuosekliausiai laikytasi tradicijų, bet pasitaiko ir kitur: Marnoje (Vinjori Šv. Stepono bažnyčia), Normandijoje (Žiumježas) ar Anglijoje (Piterboras). Gana plonose navos sienose gali būti plačių kiaurymių: taip, nepakenkiant pastato tvirtumui, išgaunamas apšvietimas. Statinio viduje neskubų ir didingą ritmą suteikia erdvūs tarpsniai, aiškiai skaidomi į travėjas, kaip didžiosiose Normandijos ar Anglijos vienuolynų bažnyčiose.

Tačiau didžiausias romaninės architektūros pasiekimas – akmeninio stogo, kuris anksčiau dengdavo tik kai kurias apsidės ar portiko dalis, išplėtimas per visą pastatą. Remdamiesi keliomis paprastomis statybos sistemomis, plačiai paplitusiomis visuose Vakaruose ir žinomomis nuo antikos laikų, romanikos architektai pasiūlė drąsių sprendimų, kurių įvairovė ir išradingumas tiesiog stebina.

Vienas dažniausių sprendimų – nava uždengiama cilindriniu skliautu, kuris gali būti ištisinis arba reguliariai skaidomas gurtinių arkų. Bet



Sen Saveno prie Gartampos (Vjena) vienuolyno bažnyčios nava, kurios rekonstrukcija prasidėjo 1060 m. ir, nutapius freskas, buvo baigta apie 1100 m.
Ph. © Phédon Salou-Artephot/T



Šv. Marijos Magdalietės bažnyčios nava, Vezlė (Jona), apie 1120–1140. Cilindrinis skliautas, dengiantis šią centrinę navą, kur kas dažniau naudojamas šoninėse navose. Vezlė bažnyčios choras buvo pastatytas XII a. antrojoje pusėje pagal naujus ankstyvojo gotikos meno principus. *Ph. © Candelier-Brumaire/Artephot/T*

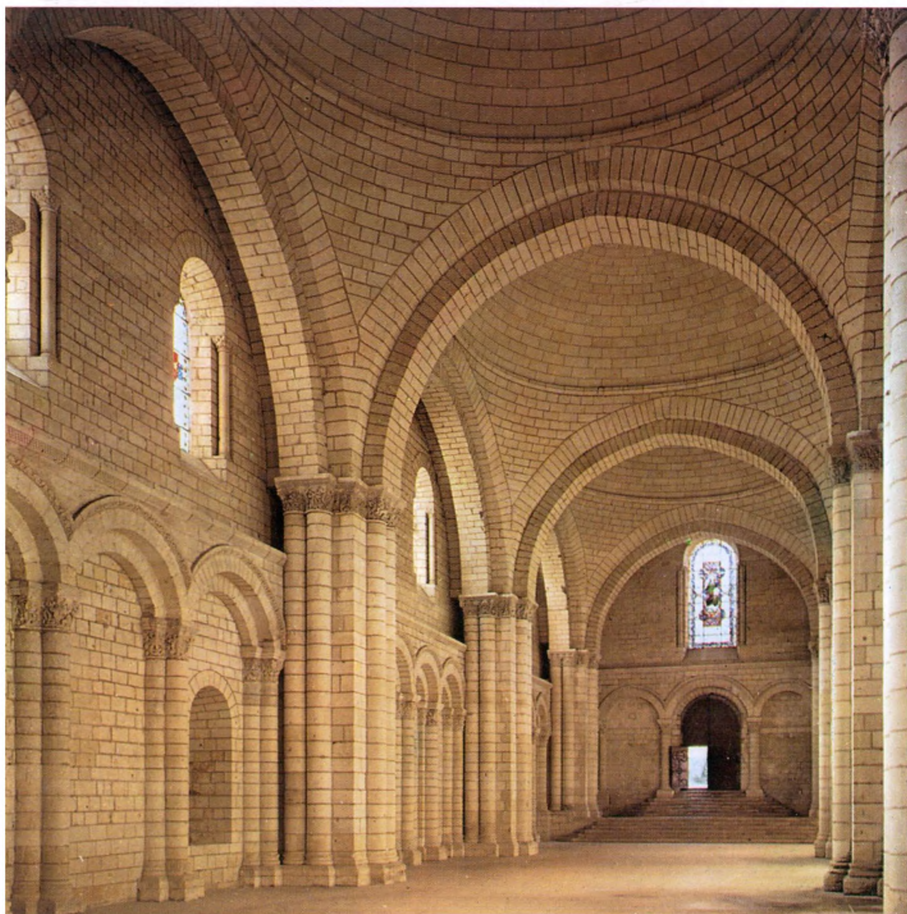
visas skliauto svoris tenka laikančiosioms sienoms; jos šonuose šiek tiek išlinksta. Jei pastatas vienanavis, jo stabilumui užtikrinti pakanka storų sienų ir masyvių kontraforsų.

Tačiau trinavėse ar penkianavėse bažnyčiose šią problemą išspręsti ne taip paprasta – reikia sudėtingo skliauto skėtimo apkrovas perimančių atramų žaismo. Jį kuriančių romanikos architektų išradingumas neišsenkamas. Vakarų Prancūzijoje (Olnė de Sentonžas, Sen Savenas prie Gartampos, Didžiosios Dievo Motinos bažnyčia Puatjė) šoninių navų skliautai, laikomi masyvių kontraforsų, siekia centrinės navos skliautą ir jį paremia. Taigi cilindrinis skliautas atrodo tarsi uždėtas tiesiai ant didžiųjų navos arkadų, o šviesa į vidų patenka tik pro šonines navas arba chorą.

Kitur, pavyzdžiui, Klermon Ferane (Porto Dievo Motinos bazilika) ar – dar elegantiškiau – Konke, Tulūzoje (Šv. Saturnino bazilika), centrinį cilindrinį skliautą laiko virš šoninių navų iškilusios tribūnos. O Burgundijoje (Otene, Parė le Monjale ar La Šaritė prie Luaros) architektai cilindrinį skliautą nusmailina. Smailėjanti struktūra iš

dalies kompensuoja sienų išlinkimą ir leidžia vertikalioje skliauto pagrindo dalyje atverti nedideles angas, nepakenkiant pastato tvirtumui. Kiti architektai sutvirtina navos cilindrinio skliauto – smailėjančio ar pusapskričio, ištisinio ar skaidomo gurtų – pagrindą, šonines navas uždengdami skersiniais skliautais, remiančiais vienas kitą pagal rytų–vakarų ašį. Tokios yra Fontenė ar Šatijono prie Senos bažnyčios.

Kryžminis skliautas, kaip ir cilindrinis, buvo žinomas nuo pat antikos. Jis sudarytas iš dviejų cilindrinių skliautų dalių, susikertančių stačiu kampu; pagrindinės skėtimo apkrovos tenka skliauto kampams. Tokiu skliautu labai dažnai dengiamos šoninės navos, kartais ir visas pastatas, pavyzdžiui, Vezlė, Špėjeryje (Vokietijoje) ar dar toliau – Jeruzalės Šv. Onos bažnyčioje. Sienoms tenka mažesnis skliautų svoris, todėl jose gali būti langų, išdėstytų virš didžiųjų arkadų, pro kurias tiesiogiai apšviečiama nava. Anglijoje ir Normandijoje kiekvienoje travėjoje dvi susikryžiuojančios atbrailos sutvirtina skliauto briaunas, kaip Daramo



Fontevro (Menas ir Luara) vienuolyno bažnyčios nava, pradėta statyti 1104 m. ir baigta apie 1150 m. Vaizdas, atsiveriantis iš choro. Kiekvieną iš keturių šios erdvios ir plačios šoninių navų neturinčios navos travėjų dengia platus kupolas, kurį laiko pendentyvai.
Ph. © Phédon Salou-Artephot/T

katedroje, pradėtoje statyti XII a. pradžioje. Toks skliautas – kryžminio nerviūrinio skliauto pirmtakas.

Kupolas – dar vienas Vakarų architektūros pasiekimas, žinomas nuo antikos laikų. Trompai ar pendentyvai lemia, kad visas jo svoris, pasiskirstęs po apskritą pagrindą, tenka keturiems masyviems pilioriams, kurių pakanka jam išlaikyti; šio vaidmens nebetekusiose sienose galima atverti plačias angas. Kupolas dažnai naudojamas kryžmai pabrėžti, kaip Konke, bet kartais kupolų eilė dengia ir visą pastatą. Didelio skersmens kupolu dengiami platūs pastatai, kuriuose šoninės navos tampa nebereikalingos. Todėl kupolų eilės būdingiausios vienanavėms bažnyčioms,



Daramo (Anglija) katedros nava, pradėta statyti maždaug 1100 m. ir baigta 1133 m. Išskirtinis šio statinio, kaip ir keleto kitų Anglijos bei Normandijos pastatų, bruožas – skliauto briaunas pabrėžiančios atbrailos, taip pat erdvumas, plačios tribūnos ir daugybė lipdinių, būdingų romaniniams Anglijos pietų ir Normandijos statiniams.
Ph. © A.F. Kersting-Artephot/T

tokioms kaip Angulemo, Perigė (buvusi katedra ir Šv. Frontono bažnyčia) ar Kaoro.

Kupolai, tuo pat metu pastatyti Kipre, arba Venecijos Šv. Morkaus bazilikos kupolas pasižymi rytietišku - Bizantijos - stiliumi: daugelis kupolą kildina būtent iš ten. Tačiau Prancūzijos pietvakariuose rasti apie šešiasdešimt tokio tipo pastatų rodo, kad tai greičiau vietinė architektūros priemonė, beje, išsivysčiusi iš tradicinių formų (Eks la Šapelė), o ne perimta iš tolimų kraštų. Kartais pasitaikančios neįprastos kupolų formos - kampuotas (Le Piui) ar piramidinis (Lošo Šv. Urso bažnyčia ir Fontevro vienuolyno virtuvė) - irgi patvirtina šią prielaidą.

Romaninės architektūros mokyklos

Nors romaninis statybos menas buvo išradingai kuriamas visoje Europoje, toje bendrinėje architektūros kalboje egzistavo ir daugybė įvairių dialektų. Pavyzdžiui, nagrinėjant pastatus, kurių šoninės navos tokio pat aukščio kaip ir centrinė, o fasadai gausiai išpuošti skulptūromis, galima kalbėti apie Puatu mokyklą. Overnės mokyklai būdingos tribūnos, pavyzdžiui, Klermon Ferano, Orsivalio ar Isuaro bažnyčiose, ir tam tikras apsidžių išorės vaizdas: aukštą kryžmą pabrėžia bokštas, o nedidelių sparnų transeptas dekoruotas plytų ar baltų akmenų mozaikomis, išryškėjančiomis rusvame Overnės lavos ir skalūno fone. Burgundijoje smailėjančio cilindrinio skliauto, sustiprinančio pastatų



Šv. Nektarijaus bažnyčia (Piui de Domas), apsidė, XII a. Aplink deambulatoriją išdėstytas koplyčių vainikas, o virš jo iškyla pusapskritis choras, nedideli transepto sparnai, aukšta kryžma ir ruda lavos spalva bei subtili pridėtinių ornamentų polichromija - išskirtiniai Overnės, Isuaro, Briudo, Orsivalio ar Klermono apsidžių bruožai. *Ph. © F. Faillet-Artephot/T*

vertikalumo įspūdį, pagrinde atsiveria daugybė langų. Burgundijos statiniai taip pat pasižymi gausiu skulptūriniu dekoru, nepaprastai harmoningais chorais (Parė le Monialis) ir elegantiškomis varpinėmis (Kliuni).

Prancūzijos pietryčiuose dauguma bažnyčių teturi vieną navą: tokios yra Šv. Restituto bažnyčia Dromoje ar Arlio katedra, kurios storose sienose telpa nedidelės koplyčios ar siauri koridoriai. Normandijoje ir po 1066 m. užkariavimo jos dalimi tapusioje Didžiojoje Britanijoje labai anksti suklestėjo dinamiška architektūra; statybai buvo naudojamas minkštas smulkiagrūdis kalkakmenis. Iš pradžių medinės laikančiosios konstrukcijos buvo atviros (Žiumježas, Bajo), bet netrukus pastatus imta dengti kryžminiais nerviūriniais skliautais, tokiais kaip Daramo katedroje (Čičesteris, Bošervilio Šv. Jurgio vienuolyno bažnyčia, Kano Šv. Stepono vienuolyno bažnyčia). Iš kitų šie statiniai išsiskiria didelėmis proporcijomis, puikiais angokraščių ir didžiųjų arkadų lipdiniais, gausiomis tribūnomis, gražiais, harmoningais dvibokščiais fasadais. Tipiškas tokio fasado pavyzdys – Kano Šv. Stepono vienuolyno bažnyčia.

Vokietijoje, Pareinėje ir Elzase, sekimą tradicijomis ypač atspindi konservatyvus bažnyčių su dviem simetriškais chorais planas. Tai matyti ir iš dažniausiai masyvios pastatų išorės. Plačiai naudojamos atviros medinės laikančiosios konstrukcijos, kuklus, dažniausiai be skulptūrų, vidus – tai šios architektūros, kurios pavyzdžių randama Maria Laache, Tryre, Elzaso mieste Marmutjė, išskirtiniai bruožai.

Italijos architektūra įvairesnė, bet daugelyje bažnyčių kampanilės ir baptisterijos tradiciškai buvo statomos atskirai. Šiauriniuose regionuose labiau įsigalėjo ankstyvasis romaninis menas ir atviros medinės laikančiosios konstrukcijos, pavyzdžiui, Veronos Šv. Zenono bažnyčioje. Tačiau Parmos ar Modenos katedrose išorinis lizenų ir festonų dekoras sudaro aklinių arkatūrų tinklą, kone visiškai uždengiantį fasado sienas. Ši priemonė paplito ir Vokietijoje – Špėjeryje, Vormse ir Maince. Toskanoje iš tokio sienų sudvigubinimo kilo kelių tarpsnių aklinės arkatūros, sudarančios grafinį žaismą (Piza). Tradiciškai Italijoje naudoti marmuras ir polichromija taip pat būdingi Florencijos Šv. Minijato bažnyčios fasado arkadoms, kurių architektūra turi antikinių bruožų. Romoje bažnyčios, tokios kaip Švč. Mergelės Marijos už Tibro arba Kozmedino Švč. Mergelės Marijos, statytos pagal ankstyvosios krikščionybės meno principus, Venecijoje Šv. Morkaus bažnyčios vidų puošia bizantiškojo stiliaus mozaikų dekoras, o normanų valdomos Pietų Italijos architektai Amalfio, Salerno, Palermo ar Monrealės katedrose į visumą jungė bizantiškus (mozaikos), islamiškus (stalaktitinės lubos) ir normaniškus (skulptūrinis dekoras) motyvus.

Vis dėlto romaninės architektūros provincialumo negalima vertinti pernelyg kategoriškai. Iš tiesų tam tikras pastato tipas, pavyzdžiui, su kupolų eile, peržengia siauras vieno regiono ribas. Didelių bažnyčių, tokių kaip Konko ar Tulūzos Šv. Saturnino, planas ir vertikalioji projekcija primena Kompostelos Šv. Jokūbo katedros planą ir projekciją – veikiausiai dėl to, kad šiuos miestus jungė kelias, kuriuo piligrimai keliaudavo į Kompostelą. Vienuolių ordinai taip pat prisidėjo prie jiems



Šv. Saturnino bažnyčios apsidė ir aštuoniakampė varpinė, Tulūza. Romaninės varpinės regionuose skiriasi; šioje nuotraukoje – tipiška Tulūzos regiono varpinė. Didingas ir nepaprastai elegantiškas per visus aukštus sklindantis kiaurymių ritmas išliko būdingas Tulūzenui ir gotikos epochoje.
Ph. © Serge Chirol

būdingo statinių tipo paplitimo visoje Europoje. Pavyzdžiui, daugumai cistersų bažnyčių, tokių kaip Fontenė Prancūzijoje ar Fosanovos Italijoje, būdingas labai paprastas planas su dažniausiai lygia apside ir kukli, be jokių pagražinimų išorė. Kliuni vienuoliai, be abejo, turėjo įtakos plintant vadinamajai benediktiniškai apsidei. Ši jų liturgijai pritaikyta apsidė erdvi, su daugybe abipus išdėstytų koplyčių arba su koplyčių vainiku.

Ispanijos rekonkista ir kryžiaus žygiai, be abejo, yra tie veiksniai, dėl kurių Fromistos bažnyčia Ispanijoje yra Puatu mokyklos tipo, o kryžiuočių architektūra Palestinoje panaši į Burgundijos architektūrą. Reikia pažymėti ir tai, kad Burgundijoje randama daug įvairiausių tipų pastatų, – pakanka prisiminti Turniusą, Fontenė, Oteną, Vezlė ar milžinišką Kliuni III vienuolyno bažnyčią, kuri beveik neišliko, tik Parė le Monialyje dar galima išvysti sumažintą jos kopiją.



Maria Laacho (Pareinė) vienuolyno bažnyčios išorės vaizdas. Bažnyčia buvo pradėta statyti 1093 m., baigta XIII a. pradžioje. Rytinis ir vakarinis sparnai, atvirų medinių konstrukcijų nava (XII a. antrojoje pusėje uždengta skliautais) pastatyti laikantis tradicijų, o lizenų ir festonų dekoras rodo vėlesnę pietų regionų ankstyvojo romaninio meno įtaką.
Ph. © T. Schneiders-Artephot/T

Skulptūros vientisumas

XI a., kuriuo datuojami ir Sen Ženi de Fonteno bažnyčios sąrama, ir Sen Benua prie Luaros bažnyčios portikas, atgimė monumentalusis skulptūrinis dekoras ir suklestėjo skulptūra. Iš pradžių skulptūros tebuvo paprasti autonomiški ornamentai, prilipdyti prie pastato sienos, bet pamažu išaugo struktūros reikšmė: skulptūromis imta pabrėžti architektūrinio statinio pranašumus ar pagrindines jo vienetų jungtis. XI a. paskutiniais metais ir XII a. plastinėmis savybėmis pasižyminčioms skulptūroms, kurių kurta vis daugiau, buvo parenkamos geriausios vietos.

Iš karto krintanti į akis skulptūra – figūrinis dekoras – ėmė atlikti ir naują didaktinį vaidmenį. Bažnyčių portikuose susirinkusiems tikintiesiems ar vienuolynuose medituojantiems vienuoliams prieš akis iš akmens ar marmuro skulptūrų pavidalu iškyla vaizdai iš Biblijos ir Evangelijų, dorybės, Švč. Mergelė Marija Užtarėja ar šventųjų gyvenimai, taip pat gimtoji nuodėmė, ydos, demonų ir pabaisų kupinas pragaras. Pagrindinė vaizduojamų scenų tema – gėrio ir blogio kova, rečiau pasitaiko nepaprastos Apokalipsės Kristaus ar Paskutinio teismo vizijos. Šios kovos centre – žmogus, dėl kurio ir verda ta kova. Jis – ir išrinktasis, sėdintis Abraomo prieglobstyje, ir į pragarą nublokštas pasmerktasis, jis – ir silpna nuoga būtybė, kovojanti su pabaisomis, ir privilegijuotas Dievo kūrinys, kurio kasdienis gyvenimas, slenkantis kartu su besikeičiančiais metų laikais, vaizduojamas pabrėžiant jo kilnumą. Taigi romanikos vaizdinių pagrindas – tikras humanizmas.

Romaninės skulptūros suklestėjimas – visiems Vakarams būdingas reiškinys. Išimtimi būtų galima laikyti nebent Šventąją imperiją, kur išliko Otonų meno tradicijos, ir Sito vienuolių ordiną. Šis 1098 m. įkurtas ordinas vengė blogos miestų įtakos ir atmetė bet kokią nereikalingą prabangą. Dėl tokio dvasingumo, kurį įkūnija nepalenkiamasis asketas šv. Bernardas, buvo statomi tik labai paprasti statiniai, bet koks papildomas dekoras buvo draudžiamas. Vis dėlto iš kasmetinių ordino kapitulos nutarimų, smerkiančių nepaklusnumą, matyti, kad tokių draudimų nepaisyta.



Evangelistų simbolių apsupto Kristaus didybė. Šv. Saturnino bažnyčia, Tulūza. Marmuras. Kūrinys priskiriamas Bernard'ui Gilduinui. Apie 1096. *Ph. © J. Feuillie-CNMHS/SPADEM/T*

Paradoksalu, bet romaninė skulptūra, įvairuojanti priklausomai nuo laikotarpio, o dar labiau – nuo vie-



Vezlė (Jona) Šv. Marijos Magdalietės bažnyčios vidaus centrinio portalo timpanas, apie 1120–1140. Timpane vaizduojama apaštalų misija – išskirtinė romaninės skulptūros tema: centre esantis Kristus siunčia apaštalus skelbti tautoms Evangelijos. Kristaus kairėje atpažįstame Petrą su raktais, dešinėje jam atliepia Paulius. Aplink ir sąramoje vaizduojamos įvairios tautos, kurioms skirta visuotinė Kristaus žinia.
Ph. © Dagli Orti

tovių, pasižymi tam tikrais bendrais bruožais, lemiančiais jos nepaprastą vientisumą.

Skulptūros ištakos visada tos pačios, skiriasi tik jų „alchemija". Tiesiogiai iš antikos perimamos korintinio kapitelio ir piliastrų su kaneliūromis formos, žvynuotieji ir kiaušinio pavidalo ornamentai, rozetės, meandrai, nuogo kūno, tam tikros laikysenos ar vientiso frizo kompozicijos reminiscencijos. Iš Rytų, kur vedė kryžiaus žygiai, ar iš islamizuotos Ispanijos atkeliavo keisti nematytų gyvūnų vaizdai ir elegantiška arabiškų rašmenų kaligrafija. Pavyzdžiui, Olnė de Sentonžo bažnyčios kapitelyje vaizduojamų vienas prieš kitą stovinčių dramblių ar pseudokufiškų rašmenų, išskaptuotų Piui bažnyčios medinėse duryse, kūrėjai įkvėpimo sėmėsi iš rytietiškų audinių ar dirbinių. O raižiniai ir krepšelių motyvai, kuriais išdabinti Bajo katedros navos kampai, – salų menui būdingos priemonės.

Kasdienis gyvenimas ir fablio irgi buvo neišsenkantys temų šaltiniai. Anzi le Diuko bažnyčioje matome du susiginčijusius senius, įsikibusius vienas kitam į barzdą, o Buržo Šv. Ursino bažnyčios timpane trimis pakopomis vaizduojami darbai skirtingais metų laikais, medžioklės scena, pateikiama kaip antikinio sarkofago frizas, o virš jos – trys *Lapės romano* scenos. Visi šie elementai sudaro romaninės skulptūros pagrindą. Kartais

jie tiesiog eina vienas po kito, bet dažniausiai susilieja į darnią visumą, kaip Vezlė bažnyčios centriniame timpane.

Romaninės skulptūros vientisumą lėmė ir jos paskirtis. Dažniausiai skulptūros puošia svarbiausias statinių dalis: kapitelius, jungiančius statramsčius ir viršutines dalis, tarp sienų ir stogo einančius karnizus, portikus ir portalus, pro kuriuos patenkama į vidų.

Puikiai su architektūra derančios skulptūros forma priklauso nuo jos vietos, nuo to, ką Henri Focillonas vadino „formos įstatymu". Laikantis šio įstatymo, kūnai ir figūros nukertami, išlenkiami, pailginami ar sutrumpinami taip, kad kuo tiksliau atitiktų formą, kuo geriau ją užpildytų, kaip garsioji pranašo Izaijo skulptūra Sujako bažnyčioje. Taigi dėl „formos įstatymo" vyko nepaprastos metamorfozės. Bokero Dievo Motinos Obelų bažnyčioje Paskutinės vakarienės susirinkę Kristus ir apaštalai sudaro vieną ilgą horizontalų frizą. Buvusios Dižono Šv. Benigno vienuolyno bažnyčios timpane, priešingai, Paskutinės vakarienės scena komponuojama pusapskritimiu, pagal timpano formą. Dar kitur, pavyzdžiui, Isuare, Paskutinės vakarienės scena juosia visą kapitelį, o staltiesė tarsi sudaro jo vidurinį apvadą.

Pagaliau egzistuoja bendri stilistiniai kriterijai, leidžiantys kalbėti apie „romaninį stilių" neatsižvelgiant į jo kokybę. Beveik visur vengiama tuštumos, kartais net sukuriama tikra „grūstis", kaip Sento Švč. Mergelės Marijos Ponių bažnyčioje ar kai kuriuose Vakarų Prancūzijos bažnyčių fasaduose. Vis dėlto prasmė dažniausiai svarbesnė už išraišką. Nereikalingų detalių atsisakoma, pirmenybė teikiama reikšmingiems elementams, pabrėžiami judesiai, siekiant juos padaryti ne realistiškus, o kuo suprantamesnius.



Pranašas Izaijas, Sujakas (Lo), apie 1130 (buvusio vienuolyno bažnyčios portalo, kurio dalis šiandien perkelta į kitą fasado pusę, angokraštis). Neįprasta besisukanti figūra prilygsta nuostabiausioms Muasako vienuolyno bažnyčios portalo figūroms. *Ph. © L. von Matt/T*

Šie stilistiniai kriterijai ypač reikšmingi vaizduojant žmogaus kūną. Oteno Ieva (Rolino muziejus) – buvusio katedros šiaurinio portalo sąramos fragmentas; ji buvo atsigręžusi į Adomą, kuris neišliko. Jos gulima padėtis puikiai atitinka pailgą sąramos formą: galva ir viena ranka atkištos į priekį, sulenktos kojos vaizduojamos profiliu, o biustas – iš priekio. Pagaliau pažvelkime į veidą: iš karto aiškiai

matyti visos jo dalys, tačiau beveik kubistinis jos ovalios galvos be skruostikaulių ir padidintų akių traktavimas suteikia jai nepaprasto išraiškingumo. Paradoksalu, bet glaudus stilistinis romaninės skulptūros vientisumas pasireiškia labai įvairiai – priklausomai nuo laikotarpių ir vietovių.

Skulptūros įvairovė

Kai kuriuose regionuose, pavyzdžiui, Langedoke ar Burgundijoje, skulptūros menas suklestėjo jau pirmaisiais XII a. metais ir pradėjo išsisemti to paties amžiaus viduryje. Kituose, pavyzdžiui, Provanse, priešingai – jo raida buvo lėtesnė ir kulminacija pasiekta tik amžiaus pabaigoje, o Šventosios Romos imperijos menininkai romanikos pagundai pasidavė tik XIII a. pradžioje. Be abejo, romaninė skulptūra kito ir laikui bėgant, tačiau dažniausiai nėra duomenų, rodančių, kokį kelią vieno ar kito regiono menininkai nuėjo nuo pirmųjų bandymų iki pačių brandžiausių darbų.

Be to, romanikos skulptorių stiliuje beveik visada nesunku atpažinti regioninį akcentą; net galima nuosekliai grupuoti kūrinius pagal geografines sritis. Vis dėlto skirstyti didžiuosius meno regionus reikia atsargiai: visada įmanomi mainai, peržengiantys siauras tokio skirstymo ribas. Plempjė (Šeras) bažnyčios kapiteliai tokie panašūs į Nazareto (Palestina) bažnyčios kapitelius, kad kyla mintis apie tą pačią dirbtuvę, gal net apie tą patį klajojantį skulptorių. Netoli Perpinjano esančio Kabestani bažnyčios timpane vaizduojami įvairūs Švč. Mergelės

Ieva. Oteno Šv. Lozoriaus katedros buvusio šiaurinio portalo sąramos fragmentas, apie 1130–1140 (Otenas, Rolino muziejus). *Ph. © D. Piquer-Artephot*

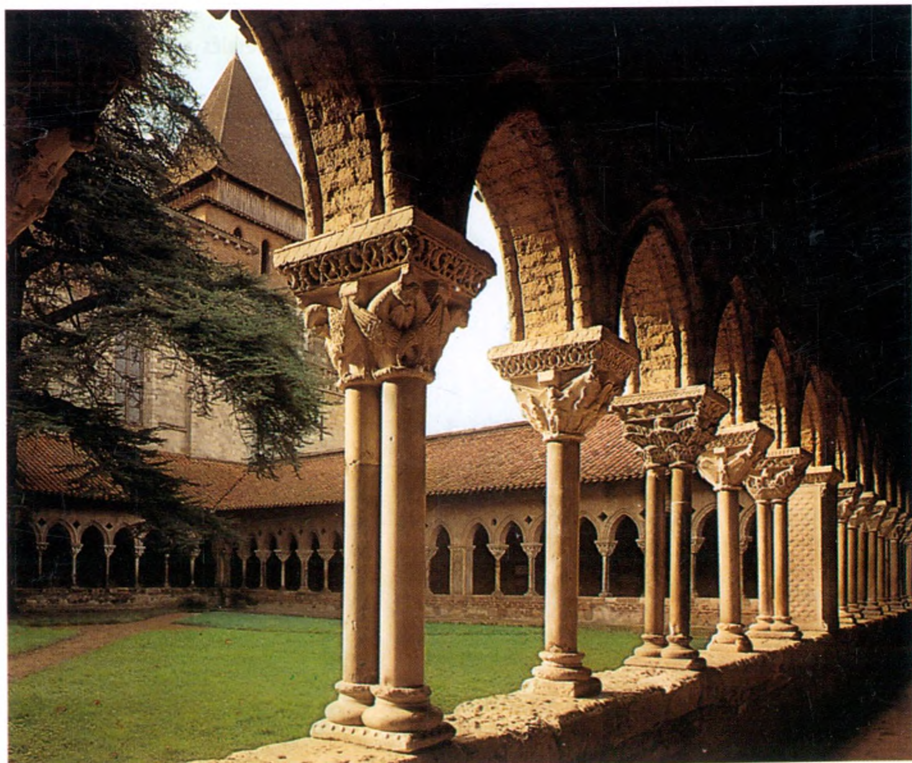


Marijos ėmimo į dangų epizodai. Labai savitas Kabestani meistro stilius – didelės įkypos akys su grąžtu išgautais vyzdžiais, ilgos plokščios rankos su cilindriniais pirštais, antikinės drapiruotės – būdingas ir visai netoli, Odo Šv. Hiliaro bažnyčioje, esančiam marmuriniam dubeniui, kuriame vaizduojamas Šv. Saturnino nukankinimas, ir vandeniu einančio Kristaus reljefui (Barselonos muziejus) iš anapus Pirėnų įsikūrusio San Pere de Roda vienuolyno, ir net Toskanoje, netoli Sienos, esančio Šv. Antimo vienuolyno deambulatorijaus kapiteliui. Akivaizdu, kad Langedoko ir Ispanijos skulptūros raidai įtakos turėjo piligrimų kelionės į Kompostelą.



Centre: Danielius liūtų duobėje. Muasako (Tarnas ir Garona) vienuolyno dengtos arkados kapitelis, iki 1100. *Ph. © R. Lanaud/T*

Langedokas ir Ispanija – vieni iš centrų, kuriuose sukurta daugiausia ir randama pačių ankstyviausių kūrinių. Tulūzoje, atrodo, viskas prasidėjo nuo Šv. Saturnino bazilikos statybos. Skulptorius Gilduinas sukūrė altorių, užsakytą 1096 m. choro pašventinimo proga, ir septynias plokštes, šiandien juosiančias chorą. Kurdamas Kristaus didybę



Muasako (Tarnas ir Garona) vienuolyno dengta arkada, pastatyta 1085–1100 m. Tai vienas seniausių skulptūrinės arkados pavyzdžių. Trapeciniai smarkiai platėjantys kapiteliai puošti arba tam tikrą sceną vaizduojančiomis kampuotomis figūrėlėmis, arba nepaprastai įvairiais dekoratyviniais motyvais. *Ph. © F. Faillet-Artephot/T*

ir angelus – vienus pirmųjų Tulūzos skulptūros pavyzdžių, – Gilduinas į marmurą dar perkėlė dramblio kaulo dirbinių ar auksakalystės modelius, tačiau suteikė jiems naują mastą, nustelbiantį elementarią iškiliojo raižymo techniką. Apie 1100 m. buvo baigtas statyti Muasako vienuolynas. Kapitelių, dešimties didelių stačiakampių piliorių plokščių ir garsiosios abato Durando plokštės technika bei stilius primena Gilduino kūrinius.

Lemiamas posūkis skulptūros istorijoje – iki 1118 m. sukurtos Šv. Saturnino bažnyčios Miežvilio durys. Ikonografinė visuma sutelkta apie timpane vaizduojamą Kristaus žengimą į dangų, į kurį žvelgia sąramoje išdėstyti šventieji. Tarsi judančios figūros, ramybe dvelkiantys veidai, kaligrafiškos drapiruotės – tai naujai, tartum įsiaudrinus interpretuojami antikos modeliai.

Apie 1110–1130 m. sukurtas Muasako bažnyčios portikas žymi didžiausią Langedoko skulptūros klestėjimo laikotarpį. Daugybė skulptūrų, iš kurių svarbiausia – centrinė, vaizduojanti Apokalipsės Kristų, logiškai išdėstytos įvairiose portalo dalyse: timpane, tarpustaktyje, angokraščiuose ir portike. Vingiuotos, tikslios, rafinuotos drapiruočių linijos ir horeljefas, kartais kone atsiskiriantis nuo pagrindo, visai skulptūrinei grupei suteikia intensyvaus virpesio įspūdį, ir judėjimas, taip būdingas Langedoko skulptūrai, čia tampa epu. Tai pačiai srovei priklauso ir Sujako bažnyčioje esančios pranašų Izaijo bei Ozėjo skulptūros, Karenako ir Boljė bažnyčių bei Kaoro katedros portalai, tačiau jų detalės nepasiekė tokio



Buvusios Muasako (Tarnas ir Garona) Šv. Petro vienuolyno bažnyčios portalas, apie 1110–1130. Skulptūros, sukurtos atsižvelgiant į griežtus architektūros reikalavimus, sutelktos apie timpane vaizduojamą didingą Apokalipsės viziją. Žemiau esančią marmurinę sąramą, išdabintą skulptūrinėmis rozetėmis, remia tarpustaktis, kuriame susipina fantastinės liūtės, ir du festonais puošti angokraščiai, kuriuose vaizduojami šv. Petras ir Izaijas. Angokraščių pakopos abipus portalo irgi puoštos skulptūromis. *Ph. © M. Babey-Artephot/T*



Paskutinis teismas (detalė), Šv. Lozoriaus katedros fasado portalo timpanas, Otenas (Sona ir Luara), apie 1130–1140. Šią skulptūrinę grupę, kaip ir daugelį navos kapitelių, sukūrė skulptorius Gislebertas ir jo padėjėjai. Sąramoje vaizduojamas mirusiųjų prisikėlimas; jie kyla iš savo kapų. Timpano centre – Kristus Teisėjas; dešinėje – sveriamos sielos ir pasmerktieji, o kairėje – išrinktieji. *Ph. Boutet-Lamotte © Larbor*

intensyvaus dramatiškumo kaip Muasako bažnyčios portalas, ir jau XII a. viduryje šis didis menas sunyko.

Dėl natūralių Langedoko ir Ispanijos skulptūros ryšių Chakos bažnyčios kapitelius ir Kompostelos Šv. Jokūbo bažnyčios portalą, auksakalių sukurtą netrukus po 1100 m., galima lyginti su Tulūzos Miežvilio durimis, jais remiantis galima aiškinti ir Tulūzos Šv. Stepono bažnyčios bei Pamplonos vienuolyno kapitelių panašumą. Be to, dėl šių ryšių sunku nustatyti, kur skulptūra išsivystė anksčiau; šis klausimas sukėlė daug ginčų.

Burgundijoje skulptūra irgi suklestėjo labai anksti – sulig Kliuni vienuolyno bažnyčios statyba, kuri prasidėjo 1088 m. ir truko XII a. 1-ąjį ketvirtį. Choro aptvaros kapiteliai (Kliuni, Ochiero muziejus) išsiskiria sumaniai parinktais siužetais, rafinuotu atlikimu, lanksčiu reljefiškumu ir laisvu, nevaržomu antikos šaltinių interpretavimu.

Šis stilius pasiekė klestėjimo viršūnę XII a. 2-ajame ketvirtyje. Tada buvo sukurti Vezlė bažnyčios timpanai bei kapiteliai, – juose drapiruočių grafika tampa lyrika, – ir Oteno Šv. Lozoriaus bažnyčios portiko timpanas, kurio figūras skulptorius Gislebertas pailgino beveik iki kraštutinumo. Tačiau greitai, jau XII a. viduryje, šis stilius patyrė krizę: įgavęs „barokiško" siautulingumo, kaip Šarljė bažnyčios timpane, jis ėmė linkti į perteklių ir kraštutinumus.

Perteklius būdingas ir Vakarų Prancūzijos skulptūrai. Skulptūriniais ornamentais dengiamas visas fasadas; tipiškas tokios puošybos pavyzdys – didingas Didžiosios Dievo Motinos bažnyčios fasadas. Jame gausu išradingai sukurtų, kruopščiai, iki smulkiausių detalių, iškaltų ornamentų, primenančių nėrinius, ir statulų, kurios eilėmis išrikiuotos nišose ir imi-

tuojamose arkadose. Skulptūromis puošiamos net šoninės statinio dalys ar varpinės, o dekoratyvinės priemonės, nepaprastai gausios ir nepailstamai besikartojančios, surinktos iš visų įmanomų šaltinių. Tokią prabangą iš dalies galima paaiškinti tuo, kad skulptūroms naudojamas minkštas vietinis kalkakmenis.

O kietos Overnės medžiagos – skalūnas, lava, granitas – nulėmė ypatingą gana negausių Overnės skulptūrų pobūdį. Jos iškyla kapiteliuose arba glaudžiasi kukliose tipiškos trikampio formos sąramose. Puikiuose Moza, Klermon Ferano ar Isuaro bažnyčių kapiteliuose vaizduojami stiprūs ir tvirti personažai didelėmis galvomis ir stambiais žandikauliais. Jų drapiruotės nugludintais kraštais taip pat rodo, kad skulptoriui buvo nelengva dirbti su tokiomis medžiagomis. Overnėje visai nėra didelių skulptūrinių timpanų, išskyrus Konko bažnyčią pietinėje Centrinio Masyvo dalyje. Jos timpane, kuriame vaizduojamas Paskutinis teismas, visiškai atsiskleidžia kuklus ir santūrus Overnės stilius.



Didžiosios Dievo Motinos bažnyčia. Puatjė, XII a. vidurys. *Ph. © Artephot/ John Pole.*



Arlio Šv. Trofimo vienuolyno korintiniu dekoru puoštas kapitelis ir Elzbietos aplankymas. XII a. antroji pusė. Iš karto į akis krinta antikos meno bruožai: korintinio kapitelio forma, šlapių klosčių drapiruotės. Tačiau jie nenustelbia visumos viduramžiškos išvaizdos, ypač Apreiškimo personažų, paklūstančių formos reikalavimams. *Ph. © Phédon Salou-Artephot/T*

Ronos slėnyje ir Provanse, kur skulptūra suklestėjo tik XII a. viduryje, ypač ryškus sekimas antika. Jis būdingas ne tik formoms ir dekorui, bet kartais ir stiliui. Garo Šv. Egidijaus ir Arlio Šv. Trofimo bažnyčių fasado sąramas pakeitė frizų kompozicijomis puošti architravai. Jie iškyla virš piliastrų ir kolonų antikines triumfo arkas primenančiuose portikuose.



Paskutinis teismas (detalė), fasado portalo timpanas, Konko (Averonas) Šv. Faustinos vienuolyno bažnyčia. Kristų Teisėją supa angelai, Švč. Mergelė Marija ir šv. Petras; apačioje – mirusiųjų prisikėlimas, sveriamos sielos ir vartai į rojų bei į pragarą. Dėl nuožulnių sąramos kraštų, tvirtų personažų didelėmis galvomis, nugludintų drapiruočių, jaudinančio naivumo, kartais vadinamo „kaimišku“, Konko timpanas priskiriamas Overnės skulptūrai. Daugelyje vietų dar įžvelgiami polichromijos pėdsakai rodo, kad Overnėje spalva buvo naudojama reljefams išryškinti. *Ph. © R. Delon-Pix/T*



Kristaus galva iš Lavodjė (Aukštutinė Luara). Dažytas medis, XII a. vidurys (Paryžius, Luvro muziejus). Skulptūroms dažytas medis buvo naudojamas taip pat dažnai, kaip ir akmuo ar marmuras: tai rodo Overnės, Katalonijos ir Rusijono Švč. Mergelės Marijos didybė ir nukryžiuotas Kristus, Italijos ir Katalonijos skulptūrinės nuėmimo nuo kryžiaus grupės. Ne tokia brangi kaip auksakalių gaminiai ir sukurta iš lengviau apdirbamos medžiagos medinė skulptūra užima tarpinę padėtį tarp monumentaliosios skulptūros ir juvelyrikos.
Ph. © Ch. Lenars/T

Antikos tradicijų svoris akivaizdus ir Italijoje. Vis dėlto šiaurinėje jos dalyje ryškus ir ankstyvojo romaninio meno paveldas. Fasadai dažnai puošiami nedideliais kokią nors istoriją pasakojančių paveikslėlių reljefais. Šie, išdėstyti abiejose portiko pusėse, sudaro baldakimą, kuris remiasi į liūtų laikomas kolonas. Toks XII a. pradžioje sukurtas baldakimas yra Modenoje, kur dirbo skulptorius Wiligelmo, taip pat Feraroje, – ten baldakimą maždaug 1140 m. sukūrė Nicolo, – ir Veronos Šv. Zenono bažnyčioje, kurios fasadą puošia nepaprastai gausiai



Monrealės (Sicilija) katedros dengta arkada, 1175–1185.
Ph. © Phédon Salou-Artephot/T

dekoruotas baldakimas. Tuo pat metu, XII a., Pavijos Šv. Mykolo bažnyčios fasadas buvo papuoštas skulptūriniais archaizuotų zoomorfinių motyvų ir šen bei ten išmėtytų raižinių ornamentais. Toks dekoro tipas išplito iki pat Vokietijos.

XII a. antrojoje pusėje Šiaurės Italija patyrė pietvakarių Prancūzijos meno įtaką. Jo veikiamas formavosi Benedetto Antelami stilius. Šis menininkas sukūrė Parmos katedros nuėmimo nuo kryžiaus horeljefą (1178) ir garsiuosius Parmos baptisterijos *Metų laikus*, kuriuose galima įžvelgti savitą natūralizmo siekį. Centrinėje Italijoje nuolatos juntamą sekimą antika užmaskuoja Bizantijos modelių elegancija, – tokios yra Pizos baptisterijos durys. O Pietų Italijoje ir Sicilijoje susipynė su kryžiaus žygiais atkeliavę Bizantijos, arabų, Rytų meno motyvai ir normanų atgabentas Prancūzijos meno stilius. Jau XI a. pabaigoje didingas ir orientalizuotas menas išsivystė Salerne, Amalfyje, Čefalu, Palerme ir Monrealėje, kurios XII a. pabaigos vienuolynas pasižymi spalvinga įvairių stilių sinteze.

Spalvos ir medžiagos: klasika

Spalvos menas, apimantis ir freską bei vitražą, – labai plati sritis; tas pats pasakytina apie juvelyriką. Jų, kaip ir romaninės skulptūros, šaltiniai tie patys: antika, ypač meistriškos Karolingų renesanso interpretacijos, Rytai, islamas ir Bizantija, ikiromaninio laikotarpio barbarų ar salų meno tradicijos, kasdienis gyvenimas ir pasakėčios. Jie taip pat paklūsta formos įstatymui, dėl kurio figūrinės scenos atitinka dramblio kaulo, aukso, sidabro ir vario formas, o raidė įspraudžiama į geometrinius rėmus, ir sukuriamas uždaras ornamentais bei kokią nors istoriją vaizduojančiomis scenomis puoštų inicialų pasaulis.

Kaip ir skulptūrai, šiems menams būdingas absoliutus detalių realizmas, aiškumo ir raiškos tvirtumo siekis; kaip ir skulptūra, jie pasižymi didele regioninių stilių įvairove, praplečiančia romaninio meno bruožų gamą, tačiau dėl menininkų ir pačių kūrinių mobilumo pavieniai ar bendresni panašumai, naikinantys pernelyg griežtą klasifikavimą, dar ryškesni nei kalbant apie skulptūrą.

Romaniniame mene išryškėjusi klasikos kryptis ypač juntama Šventojoje Romos imperijoje ir Italijoje. Šventojoje Romos imperijoje, kurios menininkai gerai išmoko Otonų meno pamokas ir žavėjosi prestižiniu Bizantijos menu, ši kryptis reiškėsi iliuminacijose ir juvelyrikoje. Įvairių imperatoriškų ir ypač bažnytinių dirbtuvių menininkai šiuos menus plėtojo Pareinėje (ypač Kelne), Bohemijoje, Austrijoje, Saksonijoje ir Šiaurės Vokietijoje, Hildesheime, iki pat XII a. pabaigos,

kai apie 1175 m. Helmarshauseno skriptorijuje buvo sukurtas garsusis Henriko Liūto (1129–1195) evangelistarijus. XII a. pradžioje Saksonijoje auksakalio Rogerio de Helmarshauseno sukurtiems kūriniams, ypač evangelistarijaus viršeliui iš Tryro katedros lobyno, dar aiškiai būdingas Otonų meno kūrinių klasicizmas. Jis ryškus ir to paties amžiaus pabaigoje sukurto Braunšveigo Šv. Egidijaus evangelistarijaus viršelyje, puoštame dramblio kaulo reljefais, auksiniais filigranais ir brangakmeniais.

Bronzinė auksakaliui Renier de Huy priskiriama krikštykla, 1107–1118 m. sukurta Liežo Dievo Motinos vienuolynui, dar nepasižymi nė vienu svarbiu romaninio meno bruožu. Visą XII a. Renier de Huy menas stipriai veikė Maso ir vakarinės Šventosios Romos imperijos dalies meną. Tačiau iš dominuojančios klasikos srovės pamažu rutuliojosi romaninis stilius. Pavyzdžiui, Austrijoje, Zalcburgo apylinkėse, senasis Otonų stilius buvo atnaujinamas bizantiškais elementais. Tai matome XI a. pabaigos Lambacho bažnyčios ar Štirijoje esančios XII a. vidurio Piurgo koplyčios freskose, kuriose į religinio turinio kompozicijas netikėtai įsimaišo scena, vaizduojanti katinų apsuptą pelių pilį, – tai kokios nors pasakėčios ar satyros tema. Maso regione 1097 m. sukurta Stavlo Biblijos Kristaus didybė per visą puslapį (Londonas, Britų biblioteka), kuriai būdingi ne tik tradiciniai Karolingų ir Otonų ikonografiniai bei stilistiniai bruožai, bet ir



Auksakaliui Renier de Huy priskiriama krikštykla. Bronza. Atlikta 1107–1118 m. abato Elino Liežiečio užsakymu (Liežas, Šv. Baltramiejaus bažnyčia). Dubenį laiko dešimt bronzinių jaučių, – tai užuomina apie Jeruzalės Saliamono šventyklos varinį dubenį. Jame pavaizduotos penkios horeljefinės scenos: Kristaus krikštas, su juo susijęs šv. Jono Krikštytojo pamokslas dykumoje ir dar trys krikšto scenos – centuriono Kornelijaus, filosofo Kratono ir mokesčių rinkėjo.
Ph. Lou © Larbor/T

grafinis drapiruočių žaismas bei išraiškingos iki kraštutinumo pailgintų kūnų deformacijos, žymi Maso romaninio meno pradžią.

Romaninio Maso stiliaus susiformavimą skatino Stavlo abatas Wibaldas (1130–1158), imperatoriaus patarėjas, turėjęs keletą diplomatinių misijų Italijoje ir Konstantinopolyje. Iš visų jo užsakymu sukurtų dirbinių pakanka paminėti vienintelius išlikusius du emaliu dengtus medalionus iš didžiojo auksinio Šv. Remaklio bažnyčios retabulo. Juose vaizduojamos dvi angelų figūros – Krikšto Tikėjimo (Frankfurtas) ir Kūrinių alegorijos (Berlynas). Jų kilnios ir iškilmingos drapiruotės puikiai dera su grakštumu ir švelnumu, greičiausiai perimtais iš Bizantijos modelių, bet taip pat būdingų Renier de Huy klasicizmui, ir pasižymi nauja grafine išraiška, kurią dar labiau pabrėžia spalvos.

Šis kilnus ir santūrus stilius buvo plėtojamas XII a. antrojoje pusėje, pavyzdžiui, emalio dirbiniuose ir Šv. Omero kryžiaus pagrindo evangelistų figūrose. Jis ypač ištobulėjo apie 1170–1180 m., kai buvo sukurta Luvro muziejuje saugoma emaliuota *armilla* (antpetis), kurioje vaizduojamas Kristaus prisikėlimas: Kristus kyla iš kapo, apsuptas angelų, kurių lankstus grakštumas, regis, atkeliavo iš Bizantijos šaltinių.

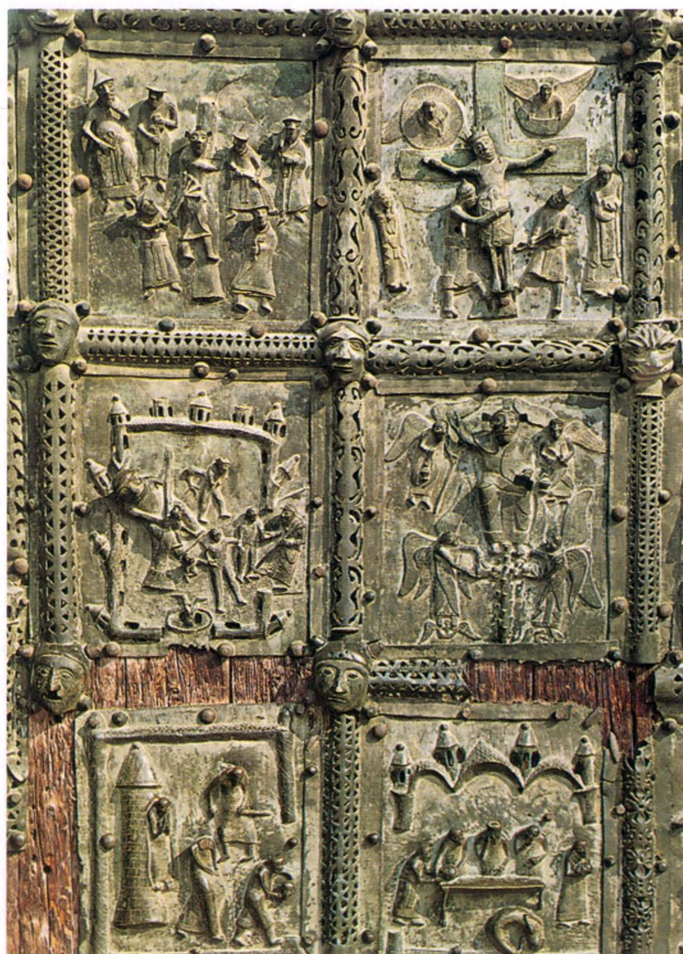
Šis stilius ryškus ir žymiuosiuose Florefo Biblijos (Londonas, Britų biblioteka) ir Averbodės evangelistarijaus (Liežas, Universiteto biblioteka) paveiksluose, kurie, kaip manoma, buvo sukurti XII a. 3-iajame ketvirtyje. Jiems būdingas Maso meno bruožas – polinkis į alegoriją ir biblinių Kristaus pirmavaizdžių ir prototipų vaizdavimas – įgauna neregėtą mastą. Šios temos, perteiktos tipišku Maso stiliumi, vaizduojamos ir Šalono prie Marnos Šv. Stepono katedros vitraže, sukurtame iki 1147 m. Čia apie centrinę nukryžiavimo sceną sutelkta keletas jos biblinių prototipų.

Italijoje klasikinė kryptis irgi reiškėsi per visą romanikos laikotarpį. Ji ypač ryški *Sant'Angelo in Formis* bažnyčios freskose, atspindinčiose Didiero, Monte Kasino vienuolyno abato (1058–1087), menines ambicijas, ir Panteono Biblijos (Vatikanas), sukurtos Romoje apie 1125 m., paveiksluose. Šiuose kūriniuose vadovaujamasi iš Karolingų – vadinasi, ir iš antikos – paveldėtomis erdvės kūrimo taisyklėmis: gelmės įspūdis kuriamas persidengiančiomis spalvotomis juostomis. Dar vienas klasikinės krypties pavyzdys – Romoje esančios Švč. Mergelės Marijos bažnyčios už Tibro apsidės mozaika, kurioje ryški ankstyvosios krikščionybės kūrinių įtaka, bet gausu ir bizantiškų bruožų. Taip yra dėl to, kad Italijai būdingą klasiką dar labiau sustiprino nuolatos atsinaujinanti Bizantijos meno įtaka, kuri labiausiai buvo juntama XII a. antrojoje pusėje (*Sant'Angelo in Formis* bažnyčios portiko besimeldžianti Švč. Mergelė Marija, „bizantiška" Friulio Šv. Danieliaus Biblija, Palermo mozaikos).

ROMANINIS MENAS

Drąsus ir novatoriškas romaninis stilius pasireiškė ir Šiaurės Italijoje, – tai rodo Veronos Šv. Zenono bažnyčios bronzinės durys, sukurtos XII a. keliais etapais; kai kurie jų reljefai nepaaiškinamai panašūs į Plocko, prie Vyslos įsikūrusio miesto, bažnyčios durų reljefus. Šis stilius buvo būdingas jau XI a. pabaigoje Pietų Italijoje sukurtiems dramblio kaulo dirbiniams, kuriuose į darnią visumą susijungia patys įvairiausi šaltiniai: olifantams, išskaptuotiems šachmatams, kietviršiams ar ornamentinėms plokštelėms, tokioms kaip tos, kurios išdėstytos aplink Salerno paliotto.

Klasika tam tikru lygiu pasireiškė ir Prancūzijos pietryčiuose bei Burgundijoje; ją ypač skatino Kliuni vienuolių ordinas. Iki mūsų dienų išliko tik didžiosios vienuolyno bažnyčios paveikslų ir mozaikų aprašymai. Laimė, Berzė la Vilio vienuolyno, į kurį pasitraukdavo Kliuni abatai, mažosios koplyčios freskos, sukurtos greičiausiai XII a. pradžioje, iki šiol liudija šaltinių įvairovę ir aukštą meistriškumą, kuriais Kliuni dailininkai pratur-



Šv. Zenono bažnyčios bronzinės durys, Verona. Kairiosios sąvaros detalė: Kristaus nuplakimas, nuėmimas nuo kryžiaus, nužengimas į pragarus, Kristaus šlovė, šv. Jono Krikštytojo nukankinimas ir Salomės šokis. Šiaurės Italija (?), XII a. pradžia. 73 plokštės, sujungtos ant medinio pagrindo, dar ir šiandien laikosi ant abiejų durų sąramų. Jos buvo kuriamos mažiausiai trijose dirbtuvėse XII a. pradžioje, viduryje ir pabaigoje. Originaliausi – pirmosios dirbtuvės kūriniai, kuriems būdingas raiškus stilius ir, mūsų akimis žiūrint, nepaprastai modernios geometrinės figūros, iškilusios ant lygaus pagrindo. *Ph. © T. Schneiders-Artephot/T*



Dievo didybę supančių apaštalų fragmentas, Vienuolių pilies koplyčia, Berzė la Vilis (Sona ir Luara). Freska, XII a. pradžia.
Ph. © R. Lanaud/T

tino klasiką. XII a. pirmaisiais metais datuojami rankraščiai, Šv. Stepono Hardingo Biblija ir garsusis veikalas *Moralia in Job*, iliustruoti Sito, kur toks menas, atrodytų, turėjo būti uždraustas, puikiai perteikia romaninę dvasią: puošnūs inicialai vaizduoja įvairiais darbais užsiimančius vienuolius, pasauliečius ir riterius, – šie personažai ir sudaro inicialų formą.

Spalvos ir medžiagos: vaizduotės žaismas

Sito gimusi nauja kryptis – nebe tokia santūri kaip klasika, pasižyminti didesniu spontaniškumu, fantazija ir kūrybingumu – ėmė reikštis įvairiose Europos vietose.

Anglijoje piešimo ir kaligrafijos menas tobulumą pasiekė jau XI a. Kenterberyje saugomas Utrechto psalmynas buvo keletą kartų kopijuojamas. Jo nervingas, judrus stilius ir Karolingų augalijos ornamentika gyvavo ir toliau, bet romanikos menininkai juos pakeitė ir naujai interpretavo. Kenterberiui būdingi susipynę augalų stiebai, tarp kurių šmėkščioja žmonės ar pabaisos, bei ornamentais puoštos raidės randamos ir Glosterio žvakidėje, sukurtoje Glosterio Šv. Petro vienuolynui 1104–1113 m. (Londonas, Viktorijos ir Alberto muziejus). Joje religinės temos tarsi pasitraukia į antrą planą.

Vis dėlto Anglijos menas negalėjo išvengti žemyno meno, ypač Italijos ir Bizantijos, įtakos: tai liudija Pietų Anglijos *scriptoria*. Šv. Godehardo



Vienuoliai medkirčiai, 1110 m. sukurto Sito rankraščio *Moralia in Job* vieno inicialo detalė (Dižonas, municipalinė biblioteka). *Cl. F. Perrodin.*

Hildesheimiečio psalmyne, sukurtame apie 1121–1123 m. Sent Albanse, lengvai ir energingai jungiamos anglosaksiška tradicija ir naujovės. Meistras Hugo, apie 1135 m. sukūręs didžiąsias Berio šv. Edmundo Biblijos iliustracijas, perteikia augalų ornamentikos gyvybingumą, tačiau jo lanksčios linijos ir spalvos perimtos iš Bizantijos meno, o mėlynas ir žalias fonas – iš Italijos. Ši tendencija ypač ryški Vinčesterio Biblijoje, kurios iliuminavimas pradėtas apie 1150 m. ir nutrūko maždaug 1180 m.: jos meistras sukūrė daugybę šokinėjančių figūrų (apie 1150–1160).

1066 m. Angliją ir Normandiją ėmė valdyti vienas valdovas, ir meniniai mainai, buvę dažni ir iki užkariavimo, dar labiau suaktyvėjo. Anglosaksų stilius toliau natūraliai gyvavo normanų romaninėse iliuminacijose. XII a. po keleto politinių vedybų visą Prancūzijos pakrantę palei Atlanto vandenyną ir Angliją ėmė valdyti Plantagenetai. Jau apie 1100 m. Puatu ir Akvitanijos šiaurėje suklestėjo menai; šį laikotarpį primena daugybė freskų. Žymiausios – Sen Saveno prie Gartampos freskos. Ilgainiui nevaržomas ir spontaniškas Puatu stilius įgavo šiokio tokio atsainumo.

Šiaip ar taip, XII a. viduryje menas atgimė visoje vakarinėje Prancūzijos dalyje, Anžu, Puatu ir Akvitanijoje. Atsirado daugybė puikių techninių ir stilistinių naujovių, tarp jų – Žofrua Plantageneto atvaizdas antkapyje,

sukurtas netrukus po 1151 m. Le Mano katedrai, arba Puatjė katedros didysis nukryžiavimo vitražas (apie 1165–1170), kurio dinamiškos lieknos figūros dar atspindi Vakarų Prancūzijos meno tradicijas, bet jau ryškėja ir anglosaksų ar dar tolimesnių kraštų įtaka.

Vakarų Prancūziją ėmus valdyti Plantagenetams, anglų, normanų, Anžu, Puatu ir Akvitanijos meno tradicijos susiliejo į vieną stilių. Vienas gražiausių Plantagenetų meno kūrinių – šv. Mikalojaus dramblio kaulo lazda (Londonas, Viktorijos ir Alberto muziejus), sukurta XII a. viduryje. Tai tipiškas romaninio meno pavyzdys: jos užraitytame gale vienoje po kitos einančiose reljefinėse scenose vaizduojamas Kristaus gyvenimas ir šv. Mikalojaus vaikystė; dėl stilistinio panašumo į kūrinius, sukurtus visuose Plantagenetų valdomuose regionuose, neaišku, kur ji buvo pagaminta – Prancūzijoje ar Anglijoje.



Dvylikos mažųjų pranašų apsuptas Kristus, šv. Jeronimo rankraščio *Komentaras apie mažuosius pranašus* paveikslo per visą puslapį fragmentas, Sito, XII a. 1-asis ketvirtis. Šiame paveiksle dailininkas jungia įvairius jį įkvėpusius šaltinius: Italijos ir Bizantijos meną (viena ant kitos užeinančios klostės), islamišką stilių (apkraštavimas pseudokufiškais rašmenimis), Karolingų, net Maso meną (aiški ir griežta kompozicija). *Ph. © R. Percheron-Artephot/T*

ROMANINIS MENAS



Babelio bokštas, Sen Saveno prie Gartampos (Vjena) bažnyčios navos cilindrinio skliauto freskų fragmentas, apie 1100. Bažnyčią puošia maždaug 1100 m. sukurtos keturios paveikslų grupės: Apokalipsė (portikas); Kristaus kančia ir šventųjų figūros (portiko tribūna); Pradžios ir Išėjimo knygų scenos (nava); šv. Sabino ir šv. Kiprijono nukankinimo ciklas (kripta).
Ph. © Giraudon

Šiaurės Ispanijoje ir Prancūzijos pietvakariuose romaninis stilius labai anksti pasireiškė ne tik architektūroje ir skulptūroje, bet ir dailėje bei juvelyrikoje. Į mažas karalystes susiskaldžiusi ir nuolatos su islamu kovojanti krikščioniškoji Ispanija buvo atvira šiaurės kraštų meno įtakai, sujungė ją su savo tradicijomis ir senuoju arabų, krikščionių bei mozarabų palikimu.

Katalonijoje esančių Pedreto Šv. Kyriko, Tahulo Šv. Klemenso ir Švč. Mergelės Marijos ar Osormonto bažnyčių freskose ryški ne tik Italijos ir Vakarų Prancūzijos meno įtaka, bet ir Katalonijai būdinga išraiškinga stilizacija bei liaudies meno elementai. Kastilijoje, Leone ir Pirėnų pusiasalio vakarinėje dalyje romanų kalba perrašinėjami kūriniai (1162 m. Leono Biblija, iliustruota imituojant 960 m. Bibliją) irgi patyrė kitų kraštų įtaką, – kaip ir Leono Karalių panteono freskos, kurių reljefas tvirtas ir ištobulintas, kaip būdinga Ispanijai.

Pietų Prancūzijos spalvos mene ir juvelyrikoje svarbią vietą užėmė suklestėjęs emaliavimas. Apie 1100 m. sukurtą Konko lobyno nešiojamąjį alebastro altorių puošia platus paauksuoto vario apkraštavimas su pritvirtintais emaliuotais medalionais, kuriuose vaizduojami Dievo Avinėlis, evangelistai ir šventieji. Pertvarinio emalio technika tradicinė, tačiau nauja tai, kad auksą pakeitė varis.

Tame pačiame Konke abato Bonifaco laikais (1107–1119) buvo sukurtos dvi skrynelės, kurias puošia emaliuoti medalionai, dekoruoti grifais ir kitais fantastiniais gyvūnais. Gana storas varis buvo giliai išskobtas ir



pripildytas emalio, – tokia duobelinio emalio technika būdinga romanikai. Ši pietų regionuose gyvavusi technika paplito ir Limuzene. Iš tekstų matyti, kad Limože emaliavimo dirbtuvių būta jau nuo XII a. 8-ojo dešimtmečio. Savo dirbinius jos eksportuodavo į visą Europą, net į Švediją. Netoli Limožo esančio Granmono bažnyčios didžiojo altoriaus plokštės, sukurtos maždaug 1189–1190 m., yra vienas pirmųjų Limuzeno emaliavimo šedevrų.

XII a. paskutiniame ketvirtyje buvo sukurta daugybė labai geros kokybės dirbinių: relikvinių, kietviršių, vyskupo lazdų, komuninių. Gyvo, energingo charakterio personažai ir ryškios spalvos perteikia gyvybingumą ir spontaniškumą. Tai vienintelis bruožas, skiriantis šiuos kūrinius nuo klasikinių Maso emalio dirbinių: ir vieniems, ir kitiems būdingos tos pačios romaninio meno ypatybės ir technika.

Karaliaus valdose – Il de Franse, Orleanėje ir Šampanėje – buvo daug meno centrų, pasižyminčių savitu stiliumi. Šv. Dionizo vienuolyno abatas Sugeris (1122–1151), Liudviko VI draugas ir patarėjas bei karalystės regentas per antrąjį kryžiaus žygį, jų savitumą įamžino daugelyje didingų kūrinių. Savo knygose jis išsamiai pasakoja, kaip gimė šie kūriniai. Iš maždaug 1144–1147 m. parašytos *Liber de administratione* žinoma, kad vienuolyno bažnyčios choro ir prienavio vitražus Sugerio užsakymu kūrė „išmaniausios įvairių tautų rankos". Iš tiesų įvairios dirbtuvės, kūrusios šiuos šiandien po įvairias vietas išsibarsčiusius ir iš dalies sunyku-



Alpaiso komuninė. Paauksuotas varis, duobelinis emalis, stikliniai kabošonai, aukštis – 29 cm. Limožas, apie 1200 (Paryžius, Luvro muziejus). Vidinėje taurės dugno pusėje vaizduojamą angelo figūrą supa įrašas, kuriame minimas meistras Alpaisas ir Limožo miestas. Forma komuninė panaši į Anglijos emaliuotas komunines, o jos kojelę dabinantys augalų stiebų ornamentai su įvairių personažų figūromis primena Vakarų Prancūzijos skulptūrinį dekorą arba iliuminacijas. Apkraštavimas pseudokufiškais rašmenimis perimtas iš islamiškojo meno. *Ph. H. Josse © Larbor/T*



Žofrua Plantageneto (mirusio 1151) atvaizdas antkapyje iš Le Mano bažnyčios. Paauksuotas varis, duobelinis emalis, aukštis – 63 cm. Plantagenetų domenas, Le Manas (?), netrukus po 1151 (Le Manas, Tessé muziejus). Duobelinio emalio ant varinio pagrindo technika (tai didžiausias žinomas šios technikos pavyzdys), dėl aiškumo supaprastintas piešinys, spalvos pajautimas ir tuštumos baimė, būdingi romaniniam menui, taip pat liekna figūra – šiais bruožais spalvingas ir dinamiškas atvaizdas skiriasi nuo kitų kūrinių.
Ph. © Giraudon/T



sius vitražus, tęsė tai Maso, tai Šiaurės arba Vakarų Prancūzijos meno tradicijas.

Žinoma, kad Sugeris samdė ne tik Maso, bet ir Paryžiaus auksakalius. Pastariesiems priskiriamos liturginės vazos, kurias Sugeris naudojo per apeigas. Iš jų išsiskiria erelio išskleistais sparnais formos porfyro vaza (Luvro muziejus; žr. 7 p.) – romaninio meno simbolis ir šedevras. Įdomu, kad natūralistinis paukščio galvos, plunksnų ir nagų vaizdavimas jau pranašauja stilistinę gotikinio meno revoliuciją.

Medalionas – grifas iš Konko vienuolyno lobyno skrynelės. Paauksuotas varis, duobelinis emalis. Skersmuo – 8 cm, Konkas, 1107–1119 (Paryžius, Luvro muziejus). Antroji skrynelė, saugoma Konke, irgi puošta panašiais medalionais. Įrašai dviejuose medalionuose leidžia juos priskirti laikotarpiui, kai vienuolynui vadovavo abatas Bonifacas (1107–1119). Tai vienas seniausių vario ir duobelinio emalio derinimo, būdingo romaniniam emaliavimui, pavyzdžių.
Ph. © RMN/T



Išminčių pagarbinimas, Granmono bažnyčios didžiojo altoriaus retabulo plokštė (Aukštutinė Vjena). Paauksuotas varis, duobelinis emalis, aukštis – 26 cm. Limožas, netrukus po 1189 (Paryžius, Kliuni muziejus).
Ph. Jeanbor © Arch. Larbor/T

Viduramžių Vakarai ir Bizantija



Bizantijos imperija vadinama buvusi Rytų Romos imperija, tęsusi graikų kultūros tradicijas. IV a. jos oficialia religija tapo krikščionybė. Ši imperija, patyrusi daugybę politinių krizių ir meno atgimimų, gyvavo iki 1453 m., kai žlugo Konstantinopolis, turkų osmanų užkariauta sostinė.

Bizantija, kaip ir islamiškieji kraštai, yra didžiulis atskiras meno pasaulis, kurį verta patyrinėti vien dėl jo originalumo ir sudėtingumo. Bizantijos gyventojai, teisėti Romos kultūros paveldėtojai, buvo įsitikinę, kad tobu lumas mene buvo pasiektas da iki Bizantijos, – tai rodo neabejo tinas antikos kūrinių ir filosofijo prestižas.

Tik nuosekliai laikantis tra dicijos galima užtikrinti dvasin meno autentiškumą. Toks požiū ris paskatino daugelį „renesansų" (VII a. – Heraklėjų, X a. – Make donų, XII a. – Komninų, XIV i XV a. – Paleologų), užimanči svarbią vietą Bizantijos men istorijoje. Šių renesansų pagrin das – lėtas romėnų epochos hele

Inicialas O su Švč. Mergele Marija ir Kūdikiu, Liono Biblija. Pietryčių Prancūzija, XII a. pabaiga (Lionas, Municipalinė biblioteka). Šio paveikslo ikonografinis šaltinis – Bizantijos menas: Meilingoji Mergelė Marija skausminga veido išraiška, jos kaklą rankomis apsivijęs Kūdikis (*eleoussa*). Dailininkas iš Bizantijos dailės perėmė ir banguotas linijas – jomis parodoma, kad Kūdikio marškiniai persišviečia, bei baltus potėpius, suteikiančius gyvumo veidams, rankoms ar Kūdikio kaklui. Tačiau romanikos menininkas šiuos elementus interpretuoja savaip: kūno formos ne sustingusios, o plastiškos; Švč. Mergelės Marijos apsiaustas nuspalvintas tolygia ryškia spalva, be pustonių; jame teptuku nuvestos paprastos schematizuotų drapiruočių linijos; aiškiai išsiskiria tamsūs kontūrai. Bet svarbiausia – paveikslą į raidės rėmus dailininkas įkomponavo nepaprastai laisvai. Šis bruožas, visai nebūdingas Bizantijai, priklauso romaniniio meno tradicijai.
Ph. © de la Bibliothèque-Larbor/T

nistinės tradicijos „taisymas" (A. Grabar). Jo padarinys – nepaprastas Bizantijos meno vientisumas, kurį kai kas laikė sąstingiu (tačiau laikantis tokio požiūrio neįvertinamas krikščionybės atotrūkis nuo antikos). Taigi naujovių nepripažįstančio Bizantijos meno santūrumas ir klasicizmas skiriasi nuo dažnų ir įvairių Vakarų meno sąjūdžių. Todėl, nepaisant nuolatinių politinių ir prekybinių santykių, meniniai mainai beveik visada vyko viena kryptimi – iš Bizantijos į Vakarus.

Senos Bizantijos šaknys, jos civilizacijos prestižas, prabangūs ir tobuli kūriniai, daugybė šventų relikvijų ilgai žavėjo Vakarų pasaulį ir kurstė jo vaizduotę. Ankstyvaisiais viduramžiais šis susižavėjimas perteiktas rytietiškais Čividalės bažnyčios stiuko ornamentais (žr. 13 p.). Per Karolingų renesansą jį dar labiau stiprino konkurencijos jausmas. Beje, Karolis Didysis buvo karūnuotas imperatoriumi; motyvuojant tuo, kad Bizantijos sostas, kuriame tuo metu sėdėjo moteris, buvo „tuščias".

Bizantijos įtaka ypač išaugo X–XII a. Vakaruose gyvuojanti Šventoji Romos imperija savo identiteto ištakų ieškojo Bizantijoje ir Karolingų dinastijoje. Prasidėjus kryžiaus žygiams, meniniai mainai suaktyvėjo, bet kartu paaštrėjo politinė konkurencija ir religiniai bei liturginiai „graikų" skirtumai.

1204 m. į ketvirtą kryžiaus žygį pakilę kryžiuočiai nukrypo nuo tikslo, užėmė Konstantinopolį, nusiaubė jį ir pasidalijo imperiją. Nuo tada Bizantijos įtaka Europoje ėmė smarkiai mažėti. Ji visiškai išnyko XIII a., susiformavus gotikos menui, – tarytum Bizantijos turtai, kurių Vakarai taip troško ir galiausiai įsigijo, būtų praradę žavesį.

Bizantijos įtaka labiausiai reiškėsi per meno kūrinius, importuojamus į Vakarus: prabangius šilko audeklus, dramblio kaulo skulptūras, paveikslais puoštus rankraščius, brangias auksines relikvines, bronzines duris, pagal užsakymą pagamintas Konstantinopolio dirbtuvėse. Be to, kai kurie Bizantijos menininkai – dailininkai ar mozaikų meistrai – persikeldavo į Pietų Italiją, Siciliją ar Veneciją.

Taigi Bizantijos menas didžiausią įtaką darė dailei, mozaikoms ir netaikomiesiems menams, tačiau beveik nepaveikė architektūros. Tėra viena garsi išimtis – Venecijos Šv. Morkaus bažnyčia, pradėta statyti XI a. pagal Konstantinopolio Šv. Apaštalų bažnyčios modelį.

Iš Bizantijos buvo perimti ir kai kurie ikonografiniai tipai: hieratinis Kristaus pantokratoriaus tipas – Kristus vaizduojamas iki pusės kaip laiminantis pasaulio valdovas arba stovi ir karūnuoja valdovą (Rodžerį II Palermo Martoranos bažnyčioje), iki pusės vaizduojama Meilingoji Mergelė Marija, Mergelė *hodighitria* (Švč. Mergelė Marija soste, laikanti laiminantį Kūdikį), *nicopeia* (abiem rankomis priešais save laikanti veidu į žiūrovą atsuktą Kūdikį), stovintys arkangelai, devintys graikų *loros* (ilgą perlais ir brangakmeniais nusagstytą mantiją), *deisis* (centrinę Kristaus figūrą supa Švč. Mergelė Marija ir šv. Jonas Krikštytojas), šventieji kariai, vilkintys šarvus ir chlamidas.

Bizantijos menas padovanojo daugybę dekoratyvinių motyvų: plačių palmečių, susivijusių augalų, fantastinių paukščių ir kt. Kita vertus, šie motyvai būdingi visam Rytų menui, ypač islamo, o ne vien Bizantijos.

Vakarai taip pat perėmė nemažai daiktų formų. Semiantis įkvėpimo iš Bizantijos meno, buvo sukurtos dėžutės pavidalo Tikrojo Kryžiaus relikvinės su atsmaukiamu dangteliu, kryžiai su dviem skersiniais, dramblio kaulo ar aukso triptikai.

Vakarų menininkai mokėsi ir kai kurių Bizantijos meno technikų. Juos domino grąžtu sukurti baldakimai virš dramblio kaulo skulptūrų, mozaikos, tapyba *à tempera*: ir kiaušinine tempera ant auksinio fono, ryškios spalvos – nuo tamsiausios iki šviesiausios, tapybos technikos. Jos paskatino iš pradžių Italijos, vėliau visos Vakarų tapybos raidą.

Viduramžių Vakarai ir Bizantija



Kristus pantokratorius, Čefalu (Sicilija) katedros apsidės mozaika, 1131–1148. Šis mozaikų dekoras – tikra „Bizantijos salelė" Vakarų žemėje (F. Avril).
Ph. © Phédon Salou-Artephot/T

Bizantijos poveikis stiliui stipriausias, bet ir sunkiausiai apčiuopiamas. Klasikinis personažų kanonas, taip pat jų hieratizmas gimė sekant Karolingų meno tradicija ir Bizantijos menu. Angeliškų veidų švelnumas ir didinga ramybė, sušvelnintos, lanksčios kūnų linijos, taip pat plonytės linijos, išryškinančios paauksuotas drapiruotes ar kuriančios šviesos žaismą dramblio kaulo ar aukso dirbiniuose, – tai Bizantijos įtaka.

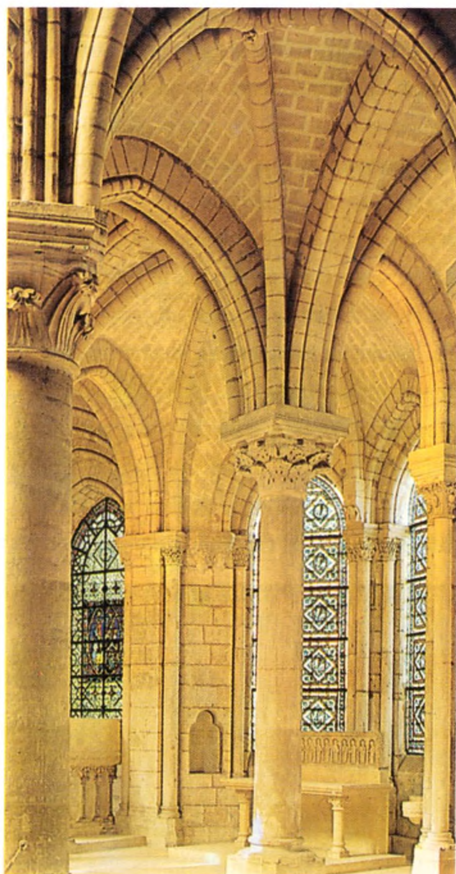
Vis dėlto Bizantijos menas pasižymėjo vidine logika ir paveikslo bei funkcijos pusiausvyra, kurių pagrindas – struktūruotos ir per ikonoklazmo krizę (726–843) labai griežtai apibrėžtos taisyklės.

Toks sustabarėjęs požiūris į paveikslus, Bizantijoje vadinamus ikonomis, buvo visiškai svetimas Vakarams. Išskyrus vos kelias identiškas kūrinių kopijas, Vakarų menininkai dažniausiai perimdavo keletą paskirų Bizantijos meno elementų, išmoningai sujungdavo juos su kitų tradicijų bruožais ir taip sukurdavo savitą estetinį pasaulį. Bizantijoje tokia kūrybinė laisvė buvo neįmanoma.

ANKSTYVASIS GOTIKOS MENAS

1140 m. birželio 9 d. II de Franse buvo pašventinti Šv. Dionizo vienuolyno bažnyčios prienavis ir fasadas, kurių rekonstrukciją Sugeris pradėjo maždaug 1130 m. Fasadas, šiandien jau be šiaurinio bokšto (šis nugriuvo XIX a. pradžioje, architektui Debret nesėkmingai bandant jį sutvirtinti), atkartojo elegantišką ir harmoningą dvibokštį normanų modelį ir nekeitė įprastos viso pastato išvaizdos.

Tačiau prienavio viduje buvo naujovių: kryžminiai skliautai derinami su smailiosiomis arkomis; lipdiniais paryškintos arkų briaunos leidžiasi ant paprastų formų kapitelių ir ten susirenka į puokštę. Jas iki pat žemės pratęsia nedidelės iš sienos išsikišusios kolonos, kuriančios bendrą lengvumo ir vertikalumo įspūdį.



Šv. Dionizo vienuolyno bazilikos choro, pašventinto 1144 m., deambulatorijus. *Ph. © J. Feuillie-CNMSH/SPADEM/T*

Šv. Dionizo vienuolyno abatas Sugeris

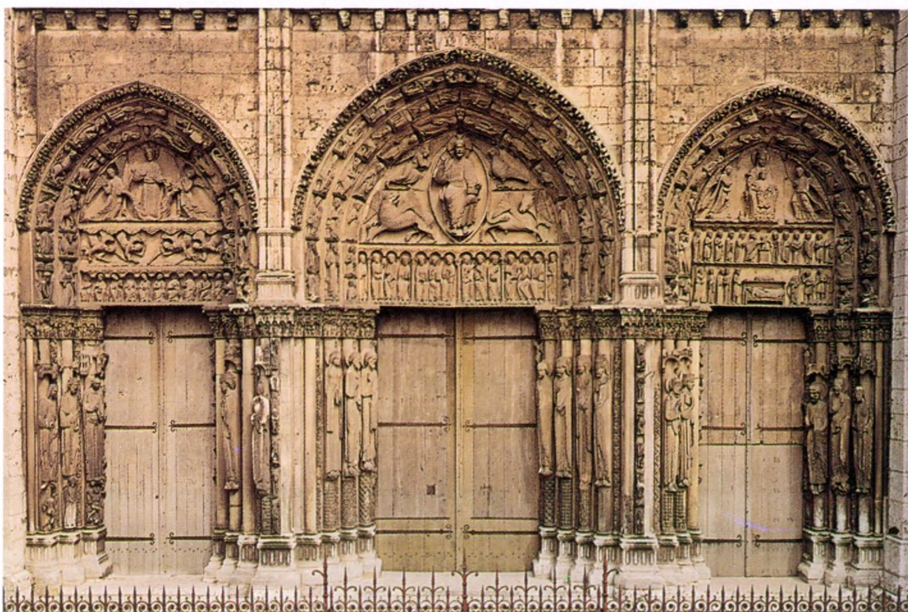
Iš tikrųjų nei kryžminis skliautas, nei smailioji arka, nei iš sienos išsikišusios kolonos nėra besiformuojančio gotikos meno atradimas. Visi šie elementai nesvetimi ir romaniniam menui. Tačiau toks jų derinimas – visai naujas reiškinys. Jis paremtas nauja architektūros koncepcija: nepaprastas matomų formų išgryninimas jungiamas su puikiai perprasta kryžminių nerviūrinių skliautų logika ir įvaldyta jų konstravimo technika. Po ketverių metų, 1144 m. birželio 11 d., dalyvaujant karaliui, penkiems arkivyskupams ir keturiolikai vyskupų, buvo pašventintas Šv. Dionizo vienuolyno bažnyčios choras, pradėtas statyti tuoj po prienavio pašventinimo. Sugerio sumanymas buvo ambicingas: dvigubas deambulatorijus dydžiu prilygsta didžiųjų normanų vienuolynų bažnyčių deambulatorijams. Jame (tik jis ir išliko iki mūsų dienų) atsiskleidžia nauja – gotikos estetika: reguliarus kryžminių nerviūrinių skliautų naudojimas ir ypač gebėjimas puikiai išnaudoti jų architektoninę vertę – jie sudaro galimybę sienose atverti plačias angas, pro kurias patenka šviesa. Smailiosios arkos, laikančios skliautų svorį, nusileidžia ant paprastų kolonų pavidalo statramsčių. Šie tvirtai remiasi į žemę, jų pagrindą puošia lipdiniai, o juos vainikuojantys kapiteliai, dekoruoti lapų

motyvais, žvilgsnį nebe traukia, kaip skulptūromis apkrauti romaniniai kapiteliai, o kreipia jį nuo skliautų viršaus, kur susikerta nerviūros, grindų link, išryškindami architektūros linijų visumą. Tokią architektūros koncepciją atliepia ir kitokia skulptūros samprata. Viduje skulptūros nebeblaško žiūrovo įvairiais motyvais. Skulptūros reikšmė pradėjo mažėti, imta tenkintis įvairiais lipdiniais ir supaprastintais augaliniais motyvais, griežtai priderintais prie aiškios architektūrinės kalbos.

Šartras, Karališkasis portalas. Statulų-kolonų fragmentas, apie 1145–1155.
Ph. © Léonard Von Matt/T



Tačiau labiausiai skulptūra pasikeitė išorėje, fasado portaluose. Vakariniame Šv. Dionizo bažnyčios fasade yra trys portalai, kurie buvo pastatyti 1140 m. fasado pašventinimo proga. Per Didžiąją revoliuciją jie buvo smarkiai apgriauti, o XIX a. atlikta restauracija juos gan smarkiai pakeitė. Centriniame portale vaizduojama tradicinė Paskutinio teismo scena. Tačiau Apokalipsės vyresniųjų skulptūros archivoltuose išdėstytos ne aplink timpaną, o pagal atbrailų kryptį. Be to, seniau kiekvieną archivolto atbrailą tęsė portalo angokraščių statulos-kolonos. Šiandien jų nebėra, ir tik iš keleto piešinių bei XVIII a. graviūrų galima spręsti apie atotrūkį nuo romaninės estetikos: angokraščius puošė grupė hieratinių statulų, iškaltų



iš sienos išsikišusiose kolonose, kurios tarytum stūmė jas į priekį. Naujas ikonografinis santykis turėjo sieti ir Šv. Dionizo bažnyčios „karalių" bei „karalienių" virtinę ir likusius skulptūrinius siužetus, apie kuriuos neišliko jokių žinių. Šio portalo su statulomis-kolonomis – tikros gotikos naujovės – modelis buvo nedelsiant atkartotas garsiajame Šartro katedros rytinio fasado Karališkajame portale, pastatytame apie 1145–1155 m. Visų trijų durų timpanų ir archivoltų ikonografija tradicinė, bet ją papildo didingas karalių, karalienių ir pranašų statulų-kolonų ansamblis, pratęsiantis kiekvieną archivoltų skulptūrinę atbrailą. Jas skiriančių išsikišimų briaunos irgi yra plonyčių, kruopščiai iškaltų kolonų pavidalo ir dar labiau išskiria statulas iš bendro sienos fono, kurio struktūrą nustelbia didelių ir mažų kolonų visuma. Karališkąjį portalą kūrė keli menininkai, jame susilydo keli stiliai – vietomis Burgundijos, vietomis Langedoko, – tačiau viso ansamblio vientisumas tiesiog pribloškia. Jame jau galima įžvelgti pagrindą tolesnei gotikos skulptūros raidai autonomijos link, o nedrąsūs individualaus stiliaus proveržiai, matomi iš karalienės šypsenos ar grafinio subtilių klosčių žaismo, liudija gimstantį natūralizmą.



Karalius Saliamonas iš Korbelio (Esona) Dievo Motinos bažnyčios portalo, apie 1160–1180 (Paryžius, Luvro muziejus). *Ph. H. Josse © Larbor/T*

Apačioje kairėje: Šartras, Karališkasis portalas, apie 1145–1155. Centrinis portalas: Kristus, apsuptas evangelistų simbolių (timpanas), apaštalai (sąrama), Apokalipsės angelai ir vyresnieji (archivoltas); dešinysis portalas: Švč. Mergelė Marija soste ir Kristaus vaikystės scenos (timpanas ir sąrama), angelai ir laisvieji menai (archivoltas); kairysis portalas: žengimas į dangų (timpanas ir sąrama), kalendorius ir Zodiakas (archivoltas). *Ph. © Léonard Von Matt/T*

Naujovės ir tradicijos

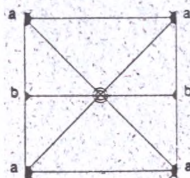
Pirmosios gotikinės architektūros ir skulptūros naujovės, vienu metu pasirodžiusios Šv. Dionizo vienuolyno bažnyčioje ir Šartro katedroje, XII a. antrojoje pusėje sparčiai plito Il de Franse ir Šiaurės Prancūzijoje. Maždaug 1130 m. Sanse pradėta statyti katedra, 1162 m. ji buvo pašventinta. Jos kryžminiai nerviūriniai skliautai buvo sukurti pagal naują modelį. Ties nava skliauto strėles sudarančios dvi nerviūros susikerta stačiu kampu ir turi atitikti stačiakampį kiekvienos travėjos planą. Todėl papildoma arka kvadratą dalija į du stačiakampius, o skliautą – į šešis laukus.

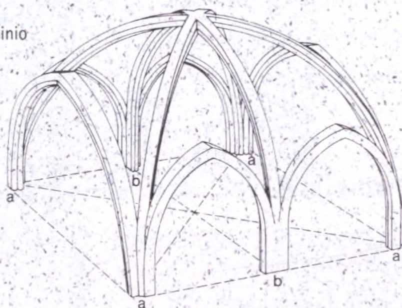
Šešialaukiai kryžminiai nerviūriniai skliautai darė poveikį ir vertikaliajai projekcijai: kaita-

Kryžminis nerviūrinis skliautas



Paryžiaus Dievo Motinos katedros vidus. Ši katedra pradėta statyti 1163 m., baigta 1220–1230 m.; viršutinė dalis buvo taisoma. Navos viduje išlikę ankstyvosios gotikos architektūros bruožų: apvalių didžiųjų arkadų piliorių, tribūnų ir šešialaukių kryžminių skliautų.
Ph. © Ciccione-Rapho/T





Šešialaukio kryžminio skliauto schema

Kryžminis nerviūrinis skliautas sukėlė tikrą perversmą gotikos architektūroje. Anksčiau terminu „nerviūrinis stilius" net buvo vadinamas visas gotikos menas.

Gotikos kryžminio nerviūrinio skliauto principas paprastas: dvi arkos susikerta ir laiko skliauto elementus. Būdingi šio skliauto bruožai – reguliariai naudojamos gurtinės bei skydinės arkos, sutvirtintos nerviūromis, ir tobulos priemonės, keičiančios arkų profilį: nerviūros, gurtai ir skydinės arkos yra tarsi armatūra, į kurią remiasi skliautai; taip skliautų svorį perima atramos. Susikertančių arkų principas buvo žinomas jau antikos laikais (nerviūriniai skliautai), taip pat islamo, ypač Ispanijos, architektūroje. Esama nemažai pavyzdžių ir romaninėje architektūroje: Lombardijoje (Milano Šv. Ambraziejaus bažnyčia), pietvakarių Prancūzijoje (Muasako bažnyčios varpinė-portikas), Anglijos–Normandijos regione (Daramo katedra, pradėta statyti apie 1100 m.; nemažai senesnių pastatų, kuriuose maždaug 1120–1130 m. buvo sukonstruoti nerviūriniai skliautai, pavyzdžiui, Kano Šv. Stepono vienuolyno bažnyčia). Tačiau gotikinis šios romaninės sistemos ištobulinimas – visiškai nauja architektūrinė koncepcija – buvo pasiektas Šv. Dionizo vienuolyne.

Anksčiau šio reiškinio ištakų buvo ieškoma kukliuose ir sunkiai datuojamuose Il de Franso pastatuose (Morienvalyje ir kitur), kurie galbūt įkvėpė Sugerio architektus. Tačiau dabar linkstama manyti, kad Šv. Dionizo vienuolyno bažnyčios gotikinio ir puikiai sukonstruoto kryžminio nerviūrinio skliauto, kaip ir aukšto dvibokščio fasado, modelių reikia ieškoti Normandijoje.

liojamos stiprios ir silpnos atramos. Pastarosioms tenka tik po vieną – tarpinę smailiąją arką. Virš šoninių navų įrengtos tribūnos – romaninio meno paveldas – ties skliautų pagrindu paremia ant atramų nusileidžiančias arkų briaunas. Toks principas būdingas ir Sanliso katedrai, kuri buvo pradėta statyti 1155 m., o pašventinta 1191 m. Tačiau tarp tribūnų ir langų aukšto palei visą navą tęsėsi aklinė juosta, atitinkanti aklinę stogų plokštumą virš tribūnų. Nuajono bažnyčios chore ir transepte, pašventintuose 1185 m., ši horizontali sritis po pat stogu sudaro aklinę galeriją, vadinamą triforijumi.

Nuo tada keturių tarpsnių konstrukcija (didžiosios arkados, tribūnos, triforijus ir langų aukštas) ir šešialaukiai kryžminiai skliautai su statramsčių kaita tapo būdingais ankstyvosios gotikos architektūros bruožais. Jie matyti Suasono bažnyčios pietiniame transepto sparne (po 1180), Reimso Šv. Remigijaus bažnyčios apsidėje (po 1170), taip pat Lano katedroje (1160–1210). Tačiau pastarojoje didžiųjų arkadų lygmenyje jau nebėra statramsčių kaitos, ji išlieka tik viršutiniuose tarpsniuose: tai trys, tai penkios nedidelės iš sienos išsikišusios kolonos skaido didingą navos plokštumą ir paremia nusileidžiančias skliautų strėles.

Panašiai vystėsi ir naujo stiliaus portalas. Apie 1160–1180 m. Etampe, Sen Lu de No, Anžė katedroje buvo sukurta vientiso gotikos stiliaus portalų serija. Jai priklausė ir Korbelio bažnyčios portalas, sugriautas per revoliuciją ir atstatytas XIX a., bei Paryžiaus Dievo Motinos katedros vakarinio fasado pietinis portalas (Šv. Onos portalas), kurį netrukus, 1163 m., ėmėsi rekonstruoti vyskupas Maurice'as de Sully.

Šv. Dionizo vienuolyne ar Šartro katedroje gotikos menas gimė pačiame romaninio meno klestėjimo įkarštyje, o kai kuriuose regionuose – Prancūzijos pietryčiuose ir Šventojoje Romos imperijoje – jis atsirado net anksčiau, negu suklestėjo romaninis menas. Todėl pastebimas nemažas atotrūkis tarp ankstyvųjų gotikos formų Il de Franse bei kai kuriuose kituose Europos regionuose, kur prigijo naujoji estetika, ir kitų kraštų, kurie daugiau ar mažiau atkakliai priešinosi bet kokioms naujovėms. Skulptūroje irgi kartais nelengva aiškiai atskirti romaninį meną ir gotiką: jie egzistuoja vienu metu arba glaudžiai susipina.

Puikūs tokio reiškinio pavyzdžiai – Anžė katedra (1149–1159) ir Puatjė katedra (nuo 1162) Vakarų Prancūzijoje. Kryžminius nerviūrinius skliautus – priskiriamus romaninio meno tradicijai – išlenkia pusapskritės nerviūromis sutvirtintos arkos, o konstrukcijoje išlaikomas tradicinis principas: šoninės navos – tokio pat aukščio kaip ir centrinė, dėl to nebelieka tribūnų ir triforijaus. Kai kur, pavyzdžiui, Le Mano katedros (apie 1150–1160) navoje ar Dievo Motinos Siuvėjų bažnyčios (po 1180) chore, statulos pabrėžia skliauto strėlių pagrindą. Ši dekoratyvinė naujovė, kildinama iš Anžė, iš tiesų prieštarauja išgrynintai Šv. Dionizo bažnyčios

prienavio logikai. Lygiai taip pat ir Šalono prie Marnos Dievo Motinos Slėnių vienuolyno (apie 1180) kolonas puošusias statulas reikėtų laikyti greičiau romanikos tradicija nei tipiška gotikos naujove.

Il de Fransui būdingos gotikinio meno priemonės greitai prigijo Didžiojoje Britanijoje, ypač Kenterberyje, kur katedrą po 1174 m. pradėjo statyti



Kairiajame puslapyje: Lano katedra, navos vidus, vaizdas einant choro link. 1160–1210. Keturi tarpsniai ir šešialaukiai skliautai – būdingi ankstyvojo gotikos meno bruožai. Tačiau statramsčių kaitos, dar matomos netoli choro esančiose travėjose, kitose travėjose jau nebėra.
Ph. © Serge Chirol

ir 1185 m. baigė architektas Vilhelmas Sansietis. Anglų ankstyvoji gotika tiksliai atkartoja Prancūzijos modelių vertikaliąsias projekcijas. Pagal jas pastatyti Čičesterio ir Ročesterio katedrų (1180–1200) chorai, taip pat Linkolno katedros (nuo 1192) choras ir transeptas. Vis dėlto Linkolno ir Ročesterio katedrų portalai dar glaudžiai susiję su anglų dekoratyvine tradicija.

Šventoji Romos imperija naujovių neįsileido iki pat XIII a. pradžios, kai susiformavo pereinamasis stilius, kartais vadinamas „romanogotikiniu". Vienas šio stiliaus pavyzdžių – Limburgo prie Lano katedra (1211–1235): joje dar naudojamos įprastos pusapskritės arkos ir dar laikomasi tradicinio architektūrinės konstrukcijos elementų paprastumo, bet skliautai – kryžminiai nerviūriniai, o keturių tarpsnių vertikalioji projekcija – prancūziško tipo.

Ispanijoje Avilos Šv. Vincento bažnyčios, pastatytos XII a. pabaigoje, struktūra – romaninė, būdinga cistersų bažnyčioms; čia naudojami ir kryžminiai nerviūriniai skliautai, ir smailiosios arkos, o portalo statulos-kolonos sukurtos pagal Prancūzijos modelius. Kompostelos Šv. Jokūbo katedros Šlovės portale, kurį iki 1188 m. sukūrė meistras Matas, Ispanijos lyrišką tradiciją papildo statulos-kolonos. Tačiau šios neatitinka centrinio portalo archivoltų, kurių skulptūros išdėstytos aplink timpaną, struktūros, tarytum meistras Matas į romaninį meną būtų įpynęs tik dar vieną įkvėpimo šaltinį, o ne tikrą naujovę.

Meistras Matas, Kompostelos Šv. Jokūbo katedros Šlovės portikas, iki 1188. Pranašų statulų fragmentas.
Ph. © Edistudio/T



Vis dėlto prieš pat 1200 m. prasidėjo akivaizdi ankstyvojo gotikos meno raida, kuri atvėrė kelią klasikinei gotikai.

Labai svarbi architektūros naujovė atsirado Paryžiaus Dievo Motinos katedros navoje, kurios statyba truko nuo 1182 iki 1200 m. (po 1125 m. jos viršutinė dalis buvo smarkiai pakeista). Navoje dar yra tribūnų, kurių paskirtis – paremti nusileidžiančias skliautų strėles. Tačiau Dievo Motinos katedroje jos ant navos sienų nusileidžia daug aukščiau, todėl ties kiekviena travėja skliautų pagrindą paremia nauji išorės elementai – arkbutanai, kurie, kaip įrodė Viollet-le-Ducas, greičiausiai buvo sumanyti jau iš pat pradžių. Gali būti, kad labai anksti jų buvo ir Paryžiaus Šv. Germano Pievų bažnyčios chore, pašventintame 1160 m.

Dėl arkbutanų kilmės daug ginčijamasi. Galbūt jų pirmtakai – nedidelės atraminės sienelės, kurios po tribūnomis, triforijaus aukšte, statmenai atsiremia į navos sienas ir ties kiekviena travėja paremia skliautų strėles kaip Lano katedroje. Norint labiau pakelti skliautus, tereikėjo šias atramines sieneles iškelti virš stogo bei padailinti jų siluetą, ir buvo



Mikalojus Verdenietis, netoli Vienos (Austrija) esančio Klosternoiburgo vienuolyno bažnyčios sakykla, baigta 1181 m. Centrinės dalies fragmentas. Virš Biblijos scenų – Jonos ir banginio, Samsono ir liūto, Gazos vartų – išdėstyti Kristaus gyvenimo epizodai: laidojimas, nužengimas į pragarus ir prisikėlimas. *Ph. © T. Schneiders-Artephot/T*

gauti elegantiški Šartro ar Reimso katedrų arkbutanai, į pastato išorę perkeliantys dalį skliauto svorio ir lyg stiprūs ramentai laikantys navos sienas. Nuo tada tribūnos tapo nebereikalingos, ir klasikinėje gotikos architektūroje jų nebeliko.

Skulptūroje ryžtingas žingsnis buvo žengtas Sanliso katedros portale, pastatytame 1191 m. katedros pašventinimo proga. Timpane vaizduojama Švč. Mergelės Marijos vainikavimo scena, iškylanti virš sąramoje pavaizduotos Švč. Mergelės Marijos mirties ir ėmimo į dangų, įvedė naują ikonografinę temą, vėliau ji buvo smarkiai plėtojama. Angokraščiuose nuo kolonų vis dar neatsiejamos statulos išsiskiria fone be jokių išsikišimų, beveik lygioje sienoje. Gyvumo ir dinamiškumo joms suteikia įvairiausi judesiai: jos kelia ranką ar suka galvą, kryžiuoja kojas ar sukasi visu kūnu, tarytum bandydamos išsilaisvinti iš jas laikančių kolonų.

Mikalojus Verdenietis

Tikras stilistinis perversmas įvyko Maso ir Pareinės regionų juvelyrikoje. 1181 m. Mikalojus Verdenietis baigė kurti emaliuotas plokšteles, puošiančias Klosternoiburgo (netoli Vienos) vienuolyno bažnyčios sakyklą. Senojo ir Naujojo Testamentų scenas sugretinanti ikonografija – tradicinė, kaip ir iš Maso meno perimta duobelinio emalio ant varinio pagrindo

technika. Bet stilius nutolsta nuo romaninio meno: elementų išdėstymo nebevaržo rėmai – į juos kartais išsikiša ranka ar koja; trijų ketvirčių profiliu vaizduojami personažai ir drąsūs rakursai liudija neregėtą formų laisvę; kūnų sudėjimą pabrėžia plačios, lygios drapiruočių klostės arba, priešingai, smulkios prigludusios klostelės (vokiškai šis būdas vadinamas *Muldenfaltenstil*), kurių pagrindas – antikos statuloms, iš kurių Mikalojus Verdenietis galėjo semtis įkvėpimo, būdingos „šlapios klostės".

Garsiosios Kelno Trijų Karalių relikvinės, pradėtos prieš 1200 m., apaštalų ir pranašų veidams, taip pat Kristaus kūno reljefiškumui iš krikšto scenos, vaizduojamos 1205 m. baigtoje Turnė Švč. Mergelės Marijos relikvinėje, Mikalojus Verdenietis suteikė tikro humanizmo su natūralizmo bruožais.

Mikalojaus Verdeniečio sukurtas „1200 m. stilius" greitai išplito ir XII a. pabaigoje – XIII a. pradžioje peržengė juvelyrikos ribas. Pavyzdžiui, šis stilius būdingas garsiojo karalienės Ingeburgos, Pilypo Augusto žmonos, psalmyno paveikslams (Šantiji, Condé muziejus) ir kai kurioms apie 1200 m. sukurtoms Lano katedros fasado archivoltų skulptūrinėms figūroms. Jis turėjo įtakos ir bendram formų laisvumui, kuriuo prasideda gotikos meno klestėjimas XIII a.

GOTIKOS KLESTĖJIMAS

Klasikinė gotika pradėjo formuotis valdant Pilypui Augustui (1180–1223) ir klestėjimo viršūnę pasiekė šv. Liudviko (1226–1270) laikais. Šiuo laikotarpiu sustiprėjo karaliaus valdžia feodalinėje karalystėje ir išaugo Prancūzijos įtaka Europoje.

XIII a. Prancūzijos prestižas pakilo dar ir dėl Paryžiaus universiteto, įkurto 1215 m. ir greitai tapusio sektinu pavyzdžiu kitoms šalims. Dar viena jo priežastis – karalius, kurį Roma 1297 m. paskelbė šventuoju. 1266 m. Karoliui Anžu, šv. Liudviko broliui, popiežius padovanojo Neapolio karalystę.



Šartro katedra, navos vidus einant choro link, XIII a. 1-asis ketvirtis.
Ph. © Serge Chirol

Monumentalusis menas XIII a.

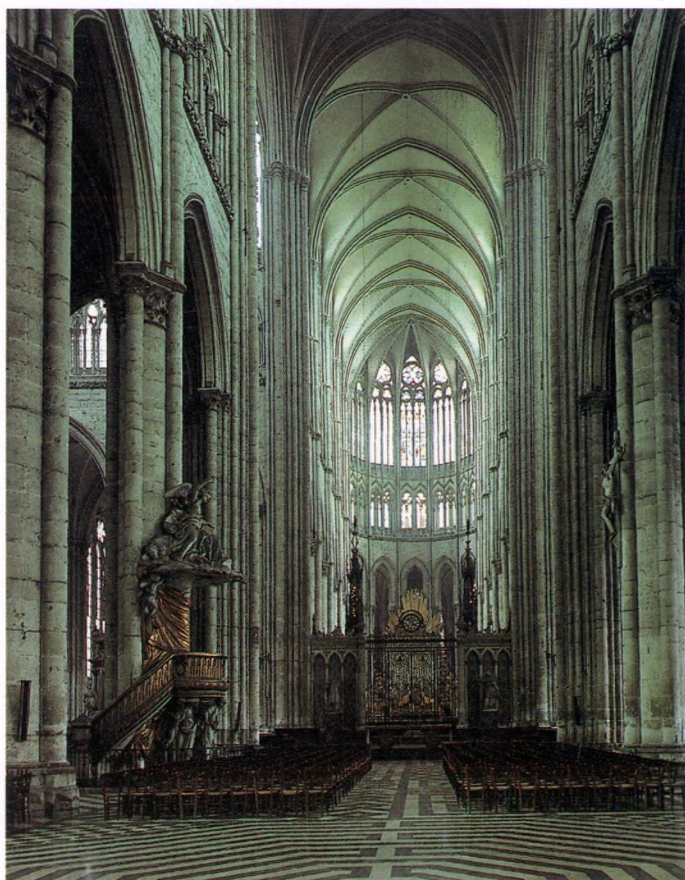
1194 m. Šartro katedrą suniokojo gaisras; išliko tik vakarinė dalis ir Karališkasis portalas. Tuoj prasidėjo atstatymo darbai: nava buvo baigta apie 1210, choras – apie 1220, transeptai – apie 1230 m. Didingas katedros planas (du deambulatorijai, transeptai su šoninėmis navomis) turi ir Paryžiaus Dievo Motinos katedros, ir Šv. Dionizo vienuolyno bažnyčios bruožų. Trijų tarpsnių (didžiosios arkados, triforijus, langų aukštas) vidaus konstrukcijoje nebeliko tribūnų, kurios tapo nebereikalingos dėl išorinių arkbutanų. Pailguoju vadinamo stačiakampio plano statinyje ties kiekviena travėja skliautus į keturis laukus dalija dvi susikertančios strėlės, o statramsčių kaitos visiškai nėra. Aukšti langai užima visą sienos plokštumą po skydinėmis arkomis. Jie susideda iš dviejų



Reimso katedra, navos vidus einant choro link, XIII a. pirmoji pusė.
Ph. © Dagli Orti

elegantiškų lancetinių arkų bei rozetės ir kartu su navą skaidančiomis nedidelėmis iš sienos išsikišusiomis kolonomis visam pastatui, kurio aukštis ties skliautais – 38 m, suteikia kilimo įspūdį.

Visi šie elementai – būdingi klasikinės gotikos architektūros bruožai. Jie ryškūs ir kituose statiniuose, pastatytuose pagal Šartro katedros modelį. Išskirtinį istorinį vaidmenį vaidinusią Reimso katedrą, – joje buvo karūnuojami karaliai, – imtasi atstatyti nuo 1211 m. Jos planas toks pat kaip ir Šartro katedros. Grindų labirinte, išardytame 1778 m., buvo įrašyti kai kurių architektų vardai: nuo 1221 iki 1228 m. dirbęs Jonas Orbietis, pradinio projekto autorius, Bernardas Suasonietis ir kiti. Iš jų vardų galima spręsti apie saitus, jungiančius Šiaurės Prancūzijos pastatus. Katedros choras buvo pašventintas 1241 m., bet darbai truko iki pat amžiaus pabaigos ir net dar ilgiau. Trijų tarpsnių nava, kurią pabrėžia gausūs skulptūriniai lapų ornamentai, puošiantys didžiųjų arkadų kapitelius, horizontalūs lipdiniai palei visą triforijų, vertikalumo įspūdis, kurį sustiprina grupės nedidelių iš sienos išsikišusių kolonų, pastato aukštis, ties skliautais siekiantis 40 m, – galbūt visa tai ir leidžia



Amjeno katedra, nava, 1260 m. pašventintas choras ir triforijus su langais.
Ph. © Percheron/ Artephot



Buržo katedra, navos vidus einant choro link, XIII a. pirmoji pusė. Navą dengiantys šešialaukiai skliautai – archaizmas, išskiriantis Buržo katedrą iš kitų Šatro katedros tipo pastatų. *Ph. © Lauros-Giraudon/T*

Reimso katedrą vadinti klasikinės gotikos architektūros šedevru.

1221 m. prasidėjo Amjeno katedros statyba, jai vadovavo Robertas Liuzaršietis. Planas ir vertikalioji projekcija buvo perimti iš Šartro katedros, bet nava aukštesnė (42,50 m ties skliautais). Navos kilimo aukštyn įspūdį dar labiau sustiprina aukšti langai, kuriuos siauros lancetinės arkos skaido į keturias dalis, o ne į dvi kaip Šartro katedroje. Bet svarbiausias skirtumas – triforijuje ties 1260 m. pašventintu choru atsiveria langai. Tokie pat langai yra 1225 m. pradėtame statyti ir 1272 m. baigtame milžiniškame Bovė katedros chore, kurio aukštis ties skliautais siekia 45 m. Tačiau Bovė katedros langų nepaprastai pailgintos lancetinės arkos, didžiosios arkados ir į aukštį ištęstas triforijus buvo labai netvirti, ir 1283 m. skliautai nugriuvo. Vėliau jie buvo atstatyti, bet XVII a. taip ir nebaigtos katedros remonto darbai tepasiekė transeptą. Gotika išsėmė savo galimybes.

Buržo katedra, pradėta statyti 1195 m., iš Šartro katedros tipo pastatų išsiskiria ypatingomis architektūrinėmis priemonėmis. Jos planas ambicingas: nėra transepto, bet du deambulatorijai ir dvigubos šoninės navos. Kaip ir Šartro, ši katedra – trijų tarpsnių, tačiau jos vertikalusis ritmas visiškai kitoks. Navoje arkados labai aukštos, kaip ir triforijus, išdėstytas po plačiomis ramstinėmis arkomis. Trijų tarpsnių konstrukcija atkartojama ir šoninėse navose – taip visam pastatui suteikiamas platumo įspūdis, kurio neturi aukštyn kylančios Šartro, Reimso ar Amjeno katedros.

Tuo pat metu, 1195–1205 m., Lane buvo sukurtas harmoningas dvibokštis fasadas, aiškiai suskaidytas į tris vertikalius tarpsnius, kurie savo ruožtu tame pačiame lygyje – ties portalais ir viršutinio aukšto arkatūrų galerijomis – suskirstyti horizontaliai. Amjeno katedroje horizontalų fasado apatinės dalies vientisumą užtikrina gausios kontraforsus puošiančios skulptūros. Ši tendencija dar labiau išplėtojama Reimso katedroje: portalų lygmens vientisumas išlaikomas vien tik skulptūromis, kurios sieja trijų portalų ir dviejų netikrų durų, pavaizduotų bokštų kontraforsuose, vimpergas. Antro aukšto centre atsiveria rožiškasis langas, o per trečiąjį tęsiasi ilga karalių galerija, pereinanti ir į bokštus.

Iš pradžių šis didingas menas paplito Prancūzijoje: visoje šalyje prigijo Il de Franso ar Reimso modeliai, nors kai kur buvo išlaikomi ir vietiniai

variantai. Pavyzdžiui, Dižono Dievo Motinos bažnyčios navos sienas viršuje dengia didelių ir mažų kolonų tinklas. Ruano katedros, kurios nava buvo baigta apie 1230 m., trijų tarpsnių konstrukcijoje išlaikyti ir romaninės architektūros bruožai – galingos navos didžiųjų arkadų atramos. | Prancūzijos pietus ir pietvakarius gotika atkeliavo kiek vėliau, tik XIII a. antrojoje pusėje.

Lano katedros vakarinis fasadas, XIII a. pradžia.
Ph. © SEF, Turin/T





Klasikinė gotikos architektūra įsigalėjo ir kitose šalyse, bet ne visur vienodai ir ne vienu metu. Anglija perėmė Prancūzijos modelius. Tačiau nors Londono Vestminsterio vienuolyno bažnyčios navoje atkartojama trijų tarpsnių konstrukcija, iš Parbeko marmuro iškaltų didžiųjų arkadų polichromija ir skliautų strėlės, ant navos sienų nusileidžiančios žemiau nei Prancūzijoje, skiria ją nuo prancūziškųjų modelių. Linkolno katedroje, pradėtoje statyti maždaug 1225 m., skliautų strėlės nusileidžia dar žemiau – ties triforijumi. Čia daug dekoratyvinių lipdinių, o išorės arkbutanai nedideli ir sukonstruoti gan žemai. Anglijos bažnyčių fasadai atkartoja prancūziškuosius, bet yra daug platesni, – tai tikri fasadai-ekranai, kaip Linkolno katedros fasadas, sukurtas apie 1190–1200 m., ar apie 1230–1240 m. pastatytas Velso katedros fasadas.

Šventosios Romos imperija labai priešinosi gotikos formoms. Vis dėlto ir joje egzistavo keletas Prancūzijos meno židinių, pavyzdžiui, imperijos vakaruose: maždaug 1235–1275 m. pastatyta Strasbūro katedros nava atkartoja Amjeno katedros navos modelį. Iš tikrųjų gotikos architektūra Šventojoje Romos imperijoje įsigalėjo tik XIII a. viduryje, kai apie 1248 m. buvo pradėta statyti Kelno katedra.

Ispanijoje klasikinė Prancūzijos gotika prigijo nesunkiai. Tai liudija 1222 m. pradėta statyti Burgoso katedra, – iš jos vidaus vertikaliosios projekcijos ir elegantiško dvibokščio fasado galima spręsti, kad II de Franso modeliai buvo puikiai žinomi, – arba

Kairiojo puslapio apačioje: Reimso katedros vakarinis fasadas. 1211 m. pradėtas statyti fasadas buvo baigtas tik XIV a. Dėl to viso ansamblio koncepcijos vientisumas ir gotikos architektūrai būdingas didingas veržimasis aukštyn tapo ypač ryškūs.
Ph. © Phédon Salou-Artephot/T

Leono katedra, pastatyta XIII a. viduryje. O Italija, priešingai, iki pat XIII a. pabaigos visiškai nepriėmė gotikos architektūros priemonių.

XIII a. pirmosios pusės dailėje ir juvelyrikoje buvo toliau plėtojamas Mikalojaus Verdeniečio sukurtas „1200 m. stilius" ir estetika. Blankos Kastilietės psalmynas (Paryžius, Arsenalo biblioteka) tęsia Ingeburgos psalmyno tradiciją. Didelio formato „romanines Biblijas" pakeitė nedideli, patogūs skaityti, dažniausiai pasaulietinės paskirties rankraščiai – mišiolai, valandų maldynai, psalmynai.

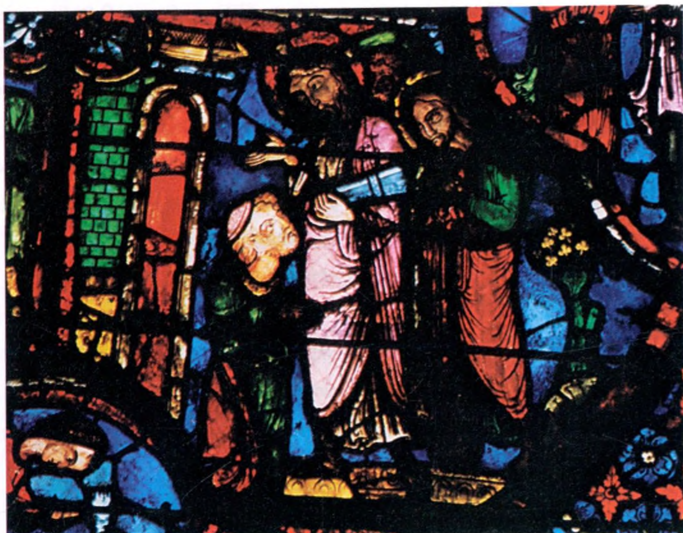
Freskų reikšmė sumažėjo plėtojant vitražą, kuriame prigijo 1200 m. stiliaus bruožai. Apatinėje Šartro katedros navos vitražų dalyje, – tai didžiausias išlikęs viduramžių vitražų ansamblis, – vaizduojamos visos donatorių korporacijos (kailiadirbiai, pinigų keitėjai, skulptoriai ir kt.); vitražus jos dedikuodavo savo šventajam globėjui.

Jeigu kalbama apie juvelyriką, *Muldenfaltenstil* paplito ir Limože – jis būdingas Granmono bažnyčios didžiojo altoriaus retabulo apaštalų figūroms, sukurtoms apie 1220–1230 m., – ir Maso regione, kur savo darbus kūrė auksakalys Hugo Uanjietis (apie 1238 m., Namiuro Dievo Motinos bažnyčios lobynas).



Reimso katedros apsidė. Dvi elegantiškas lengvų arkbutanų eiles skiria tarpinis stulpas. Grakštūs tabernakulio formos pinakliai, kuriuose stovi angelų išskleistais sparnais statulos, užtikrina arkbutanų stabilumą.
Ph. © Greff-Iris/T

GOTIKOS KLESTĖJIMAS



Pasijos vitražo fragmentas, Buržo katedros deambulatorijus, apie 1210–1215. Buržo katedros vitražų ansamblis pasižymi ikonografiniu vientisumu. Šis vitražas – kailiadirbių korporacijos dovana. *Ph. © Ch. Lénars/T*

Tačiau ryškiausiai įvairios klasikinės gotikos kryptys, išsivysčiusios iš 1200 m. stiliaus, pasireiškė skulptūroje. Fasadus užkariavo monumentalioji skulptūra. Skulptūromis buvo pabrėžiami tarpsniai, – tokia karalių galerijų paskirtis Amjeno, Paryžiaus ar Reimso katedrose. Jomis papuošti Šartro, Reimso, Amjeno katedrų transeptų fasadai, net pinakliai ir vidinės fasadų pusės, kaip Reimso katedroje. Bet XIII a. pirmojoje pusėje didžioji gotikinės skulptūros „arena" buvo portalas.

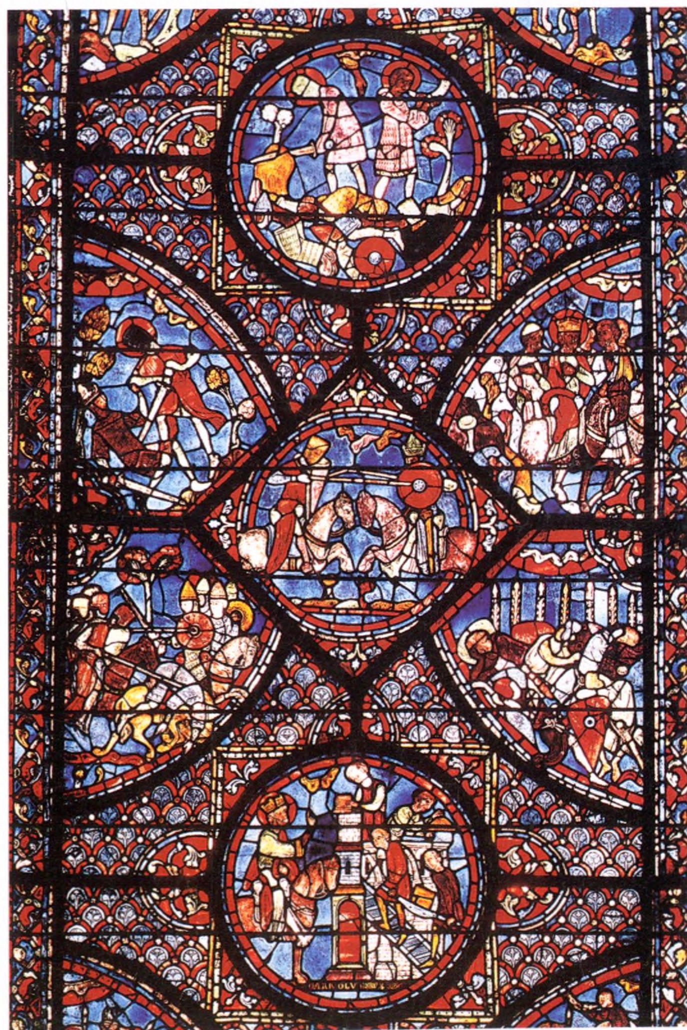
Ikonografijoje naujovių buvo nedaug, išskyrus didėjantį dėmesį vietinių šventųjų hagiografijai. Forma irgi beveik nesikeitė, tik timpanai tapo vis smailesni ir buvo skaidomi į kelias horizontalias pakopas. Tačiau smarkiai pasikeitė angokraščiai: nuo XIII a. pradžios statulos atsiskyrė nuo kolonų, ir reikia kalbėti nebe apie statulas-kolonas, o apie lygioje sienoje išsiskiriančias angokraščių statulas, stovinčias po baldakimais ant vientisos horizontalios atbrailos, puoštos keturlapiais (Amjeno katedra), klosčių ornamentais (Reimso katedra) ar medalionais. Statulos pasižymi gyvumu: dažnai jos poromis pasisukusios viena į kitą ir sudaro „šventojo pokalbio" grupę. Jose atsiskleidžia įvairios stilistinės kryptys: 1200 m. stilius vystydamasis įgavo įvairioms menininkų dirbtuvėms, dalyvavusioms katedrų statyboje, būdingų bruožų.

Turbūt vienas tobuliausių Mikalojaus Verdeniečio sukurto stiliaus pavyzdžių – apie 1220–1230 m. pastatytas Strasbūro katedros pietinio transepto portalas, kuriame vaizduojama Švč. Mergelės Marijos mirtis ir vainikavimas: tanki ir dinamiška kompozicija, konstrastingos laikysenos, išraiškingi ir subtilūs veidai, iš daugybės smulkių klostelių susidedančios drapiruotės. Bažnyčios ir sinagogos statulos, anksčiau

puošusios portalą, o šiandien saugomos Kūrybos muziejuje, nevaržomai stiebiasi ir sukasi visu kūnu. Šio antikos bruožų turinčio stiliaus raida toliau vyko Šventojoje Romos imperijoje. Jis ypač ryškus apie 1230–1240 m. pastatytoje Bambergo katedroje.

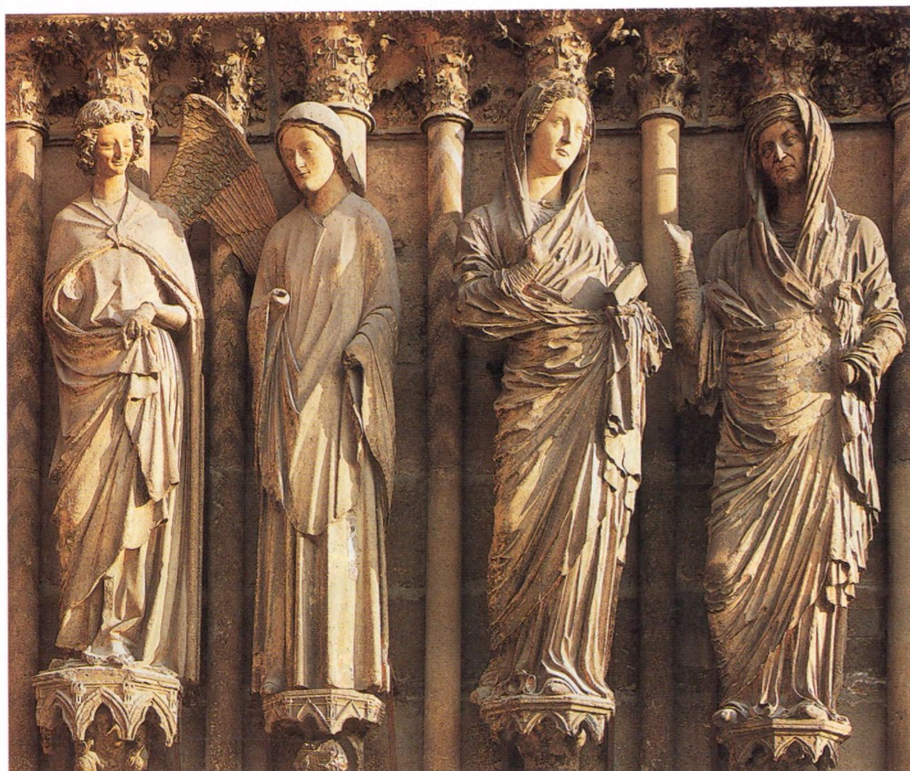
Amjeno katedros Apreiškimo, Elzbietos aplankymo ir Marijos įvesdinimo į šventyklą grupių stilius ne toks intensyvus ir visiškai skirtingas. Statulų drapiruotės ramios, veidai platūs, stambių bruožų, aukštais skruostikauliais ir mažomis burnomis.

Šartro katedros transeptai turi tikrus trijų portalų fasadus, kuriuos puošiančios skulptūros, sukurtos 1205–1230 m., pasakoja ištisą istoriją – nuo Išganymo iki Paskutinio teismo, šlovina šventuosius ir svarbiausius Bažnyčios asmenis. Skulptūromis išdabinti ir platūs portikai. Čia susipina keletas stilių: vienas dar artimas 1200 m. stiliui (Švč. Mergelės Marijos



Karolio Didžiojo vitražo fragmentas, Šartro katedros deambulatorijus, apie 1220–1230. Daugiau nei 2500 m² užimantys Šartro katedros vitražai, daugiausia sukurti XIII a. pirmojoje pusėje, – didžiausias iki mūsų dienų *in situ* išlikęs ansamblis. *Ph. © Giraudon*

GOTIKOS KLESTĖJIMAS



Reimsas, katedros fasado centrinio portalo pietinis angokraštis, Apreiškimo ir Elzbietos aplankymo skulptūrų grupės, 1211–1233 (Apreiškimo Švč. Mergelė Marija, Elzbietos aplankymo grupė) ir apie 1255 (Apreiškimo angelas). *Ph. © Artephot/Takase*

vainikavimas ir šiaurinio transepto Jobo timpanas), kitas nuo jo visiškai nutolęs (grakšti Šv. Modesta šiaurinio portalo portiko kampe). Tačiau tobuliausi kūriniai puošia Išpažinėjų duris: skulptoriai sugebėjo perteikti šv. Martyno energingumą, šv. Jeronimo susimąstymą, šv. Grigaliaus Didžiojo įkvėpimą.

Skulptūros menas viršūnę pasiekė XIII a. Reimso katedroje. Timpanuose įstatyti langai, todėl Švč. Mergelės Marijos vainikavimo, nukryžiavimo ir Paskutinio teismo scenos perkeliamos į timpanus vainikuojančias vimpergas. Apatinės dalies klosčių ornamentai ir ilga angokraščių statulų virtinė portalų ansambliui suteikia vientisumo. Skulptūrų ypač daug fasado angokraščiuose. Dvi žymiausios Reimso katedros statulų grupės, puošiančios centrinio portalo pietinį angokraštį – *Apreiškimas* ir *Elzbietos aplankymas*, – pasižymi pusiausvyra ir tobulomis formomis. Jose susipina trys atskiri stiliai, rodantys, kad Reimso katedroje darbavosi geriausi to meto skulptoriai. *Apreiškimo* Švč. Mergelės Marijos drapiruotės – griežtos, veidas spinduliuoja Amjeno katedros statuloms būdingą tyrumą. O *Elzbietos aplankymo* grupės drapiruotės panašios į antikines, veidai klasikiniai, – joje puikiai perteikti 1200 m. stiliaus bruožai. *Apreiškimo* angelas skiriasi nuo visų: jo siluetas pailgintas, svorį jis grakščiai perkėlęs ant vienos kojos, sunkesnės drapiruotės lūžta

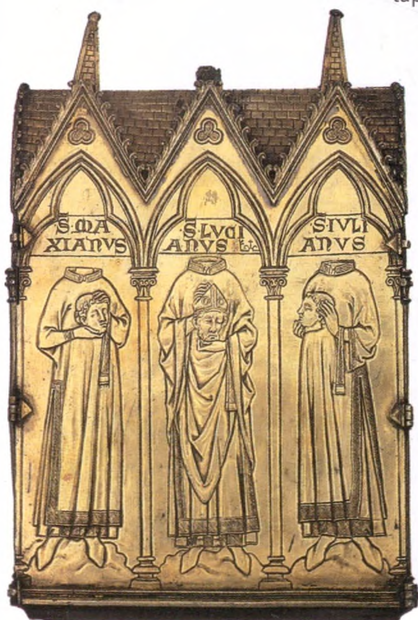
giliomis klostėmis, o smulkiame, garbanėlėmis įrėmintame veide plačiomis akimis šviečia garsioji „Reimso šypsena".

Atrodo, kad *Apreiškimo* Švč. Mergelė Marija ir *Elzbietos aplankymo* grupė buvo sukurtos tarp 1211 m. (kai prasidėjo statybos darbai) ir 1233 m. (kai darbai nutrūko). Vargu ar besišypsantis angelas buvo sukurtas taip anksti: pernelyg daug jo bruožų primena naują stilių, susiformavusį apie 1240 m. Paryžiuje, valdant šv. Liudvikui. Daugumą Reimso katedros statulų reikėtų datuoti po 1255 m., kai vėl prasidėjo statybos darbai.

Paryžiaus menas šv. Liudviko laikais

Childeberto statula iš Šv. Germano Pievų vienuolyno refektoriumo (Luvro muziejus), datuojama 1239–1244 m., – pirmoji iš grupės kūrinių, kuriems būdingas šv. Liudviko laikų Paryžiaus stilius: figūra liekna, svorį šiek tiek perkėlusi ant vienos kojos, trikampiame veide migdolo formos akimis žaidžia šypsenėlė. Kitas reikšmingas pavyzdys – 1248 m. Paryžiaus Šventosios koplyčios pašventinimo proga pilioriuose iškalti apaštalai, kurių drapiruotės krinta giliomis laužytomis klostėmis, ir Šv. Dionizo vienuolyne saugoma Konstancijos Arlietės antkapinė statula, kurios gilios laužytos klostės derinamos su šonuose lygiai krintančiomis klostėmis (1263–1264). Greitai šis stilius ėmė plisti: jis prigijo Amjene (paauksuota Švč. Mergelė Marija apie 1260) ir Nombūre (fundatorių statulos katedros chore, apie 1260).

Šventųjų Maksijono, Liucijaus ir Julijono relikvinė iš Paryžiaus Šventosios koplyčios lobyno. Paauksuotas sidabras, aukštis – 19 cm, Paryžius, 1261 (Paryžius, Kliuni muziejus). Forma ji panaši į sumažintą bažnyčią, o smailios krabais papuoštos vimpergos ir iškaltos šventųjų kankinių figūros labai primena Paryžiaus Dievo Motinos katedros pietinio transepto portalo architektūrą ir skulptūrą.
Ph. © RMN/T

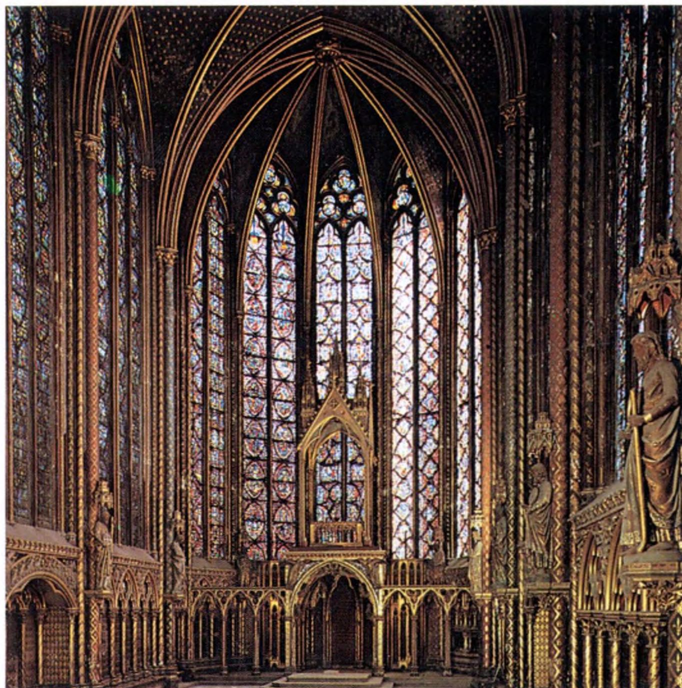


Tuo pat metu prie naujo stiliaus formavimosi prisidėjo ir tapyba ant stiklo (Šventosios koplyčios vitražų dirbtuvė buvo ypač novatoriška) bei juvelyrika. Tai rodo meistriškai iš dramblio kaulo sukurta Šventosios koplyčios Švč. Mergelė Marija (iki 1279, Luvro muziejus), paauksuoto sidabro relikvinėje iškaltos šventųjų Maksijono, Liucijaus ir Julijono figūros (1261, Kliuni muziejus) iš tos pačios Šventosios koplyčios lobyno ar paauksuoto sidabro statulėlės, puošiančios bažnyčios pavidalo Evrė šv. Taurino relikvinę.

Paryžiaus Šventoji koplyčia 1239 m. buvo pradėta statyti šv. Liudviko iniciatyva 1239 m. iš Konstantinopolio imperatoriaus nupirktoms Kristaus kančios relikvijoms saugoti. Pašventinta 1248 m., ši koplyčia buvo tikra visų Paryžiaus meno sričių laboratorija. Naujovėmis pasižymi ir jos architektūra: aukštutinėje koplyčioje visose

GOTIKOS KLESTĖJIMAS

Paryžius, Šventoji Rūmų koplyčia, įsteigta 1239 m., pašventinta 1248 m. Aukštutinės koplyčios vidus.
Ph. © J. Feuillie-CNMHS/SPADEM



Paryžius, Dievo Motinos katedra, transepto pietinis fasadas, pradėtas statyti 1258 m.
Ph. © Serge Chirol

sienose įstatyti vitražai; iki pat skliautų kylančias plonytes kolonas vainikuoja nedideli kapiteliai. Tokie bruožai būdingi ir Šv. Dionizo vienuolyno bažnyčios navai (pradėta statyti 1231, bet baigta tik 1281 m.), kur darbavosi Petras Monrelietis, – galbūt jis statė ir Šventąją koplyčią, – pakeitęs Joną Šelietį Dievo Motinos katedros pietiniame transepte, kur ryškėja pirmieji liepsnotosios gotikos požymiai. Ten visą sieną užima didžiulis plonyčių pertvarų ažūru puoštas rožiškasis langas. Kampuose padarytos kiaurymės, ažūrinė ir galerija, virš kurios yra rožiškasis langas.

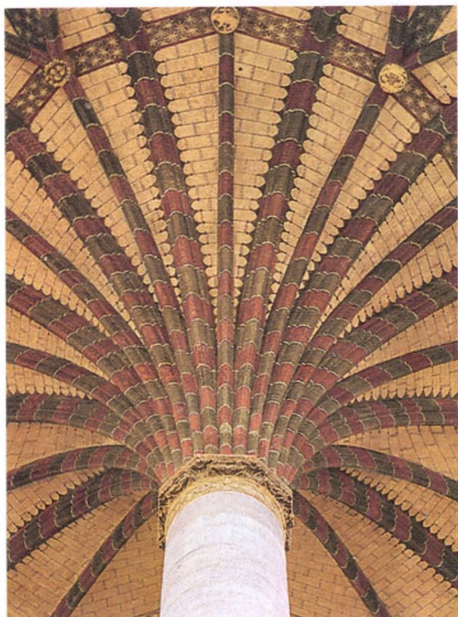
Trua Šv. Urbono bažnyčioje, pastatytoje 1262–1266 m. Paryžiaus stiliumi, galima įžvelgti tam tikrą manierizmą. Išorėje langus puošia vimpergos, pinakliai ir ažūriniai elementai; nebėra triforijaus, langai nusileidžia labai žemai, sieną dvigubina puošnus plonyčių kolonų tinklas, atliepiantis spindulinės kompozicijos langų pertvaras. Gimsta XIV a. menas.



Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu iš Paryžiaus Šventosios koplyčios lobyno. Dramblio kaulas, polichromija, aukštis – 41 cm, apie 1250–1260 (Paryžius, Luvro muziejus). XIII a. viduryje Paryžiuje staiga išaugo dramblio kaulo dirbinių populiarumas; jis neatslūgo iki pat XIV a. pabaigos. Šventosios koplyčios Marija – neabejotinai vienas gražiausių viduramžių dramblio kaulo kūrinių. Aukštas, lieknas siluetas, gilios laužytos plačių ant rankos užmesto apsiausto drapiruočių klostės, trikampis veidas, migdolo formos akys, – tai vienas tobuliausių šv. Liudviko laikų Paryžiaus stiliaus pavyzdžių. *Ph. © RMN/T*

GOTIKOS SKLAIDA

Šv. Liudviko mirtis 1270 m. žymi ir viduramžių epochos stabilumo pabaigą. XIV a. Vakarai išgyveno vieną krizę po kitos. Prie pasaulietinės minties stiprėjimo liaudies valdyme, pragmatizmo raidos politikoje ir potraukio pasaulietiniam pasauliui prisidėjo scholastikos ir universitetinio gyvenimo sąstingis, prasidėjęs po Tomo Akviniečio mirties 1274 m. Ekonominės krizės Flandrijoje ir Italijoje, nesutarimai dėl valdžios Prancūzijoje ir Anglijoje, dėl kurių 1337 m. kilo Šimtametis karas, prancūzo popiežiaus nelaisvė Avinjone (1309) sugriovė XIII a. karaliavusį dvasinės harmonijos idealą. Didysis maras, nuo 1348 m. keliomis bangomis siaubęs Europą, atvėrė kelią misticizmui ir meditacijoms apie mirtį, paskatino realizmą ir tuo pat metu jo priešingybę – kone bekūnės, su realia kasdienybe nesusijusios elegancijos siekį.



1260 m. pradėtos statyti Tulūzos Jakobinų bažnyčios choro „palmė" iš plytų. Bažnyčią per vidurį į dvi vienodo aukščio navas dalija akmeninių piliorių, ant kurių nusileidžia skliautų nerviūros, eilė. Rytietiško stiliaus „palmę" sudaro 22 apsidės ir paskutinės navos travėjos nerviūros.
Ph. © J. Feuillie-CNMHS/SPADEM/T

Gotikinė Europa

XIII a. pabaigoje gotikos menas pradėjo plisti po visą Europą. Tačiau plisdamas XIV a. jis keitėsi, prisitaikydamas prie savitų regionų ypatybių.

XIII a. pabaigoje ir XIV a. spindulinį stilių, išaukštintą Trua Šv. Urbono bažnyčioje ir Šv. Dionizo vienuolyno bažnyčios navoje, be ypatingų pakitimų perėmė Šiaurės Prancūzija, o centrinėje ir pietinėje dalyse Prancūzijos šiaurės meno pavyzdžiai buvo originaliai interpretuojami. 1273 m. Limože ir 1268 m. Narbonoje architekto Jeano Deschampes'o pradėtos statyti katedros išsiskiria tvirtomis vidaus proporcijomis, nepaisant didžiųjų arkadų intensyvumo ir to, kad beveik nebelieka triforijaus. Narbonos katedros išorėje ties navomis pastatytos terasos ir choro juosta aiškiai skaido pastatą į du tarpsnius. Šito nėra Bovė katedros chore, nepertraukiamai kylančiame aukštyn.

Karkasono Šv. Nazarijaus katedros plane ir vertikaliojoje projekcijoje atsispindi dar drąsesnės interpretacijos: choras gana negilus, platų transeptą supa šoninės navos, tokios pat aukštos kaip ir centrinė nava bei choras, į akis krinta nedidelių kolonų grafinis žaismas, viduje matyti metalinės armatūros.

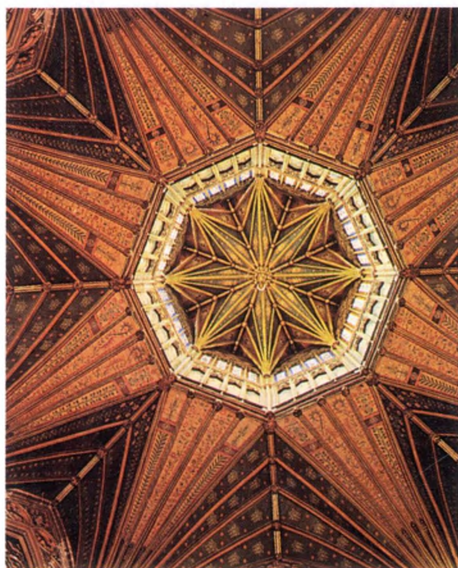
Tulūzos regione gotika buvo interpretuojama gan keistai. Masyvaus silueto pastatai iš plytų su akmeniniais papuošimais neturi arkbuta-

nų – šiuos pakeičia galingi kontraforsai, kylantys iki pat stogo. Viduje dažniausiai tėra viena nava su siauromis angomis, neleidžiančiomis sugriūti sienoms kaip didžiosiose šiaurinių regionų katedrose. 1276 m. pradėta statyti Albi Šv. Cecilijos katedra – vienas žymiausių tokių tvirtovę primenančių statinių. Tarp jų reikia paminėti ir Lavoro, Sen Bertran de Komenžo katedras, Tulūzos Šv. Stepono katedros navą ir tarytum pasitikėjimą savimi spinduliuojančias bažnyčias, kurias XIII a. pabaigoje ir XIV a. pastatė dominikonų ordinas, įkurtas Tulūzoje 1215 m. kovai su Albi eretikais. 1260 m. pradėta statyti Tulūzos Jakobinų bažnyčia – tikras tokios architektūros šedevras.



Albi Šv. Cecilijos katedra, pradėta statyti 1276 m. ir baigta XIII a. pabaigoje. Subtiliais akmeniniais nėriniais puoštas portikas, 1473–1502 m. pastatytas Liudvikui Ambuaziečiui, – vienas liepsnotojo meno šedevrų. *Ph. © APA-PIX/T*

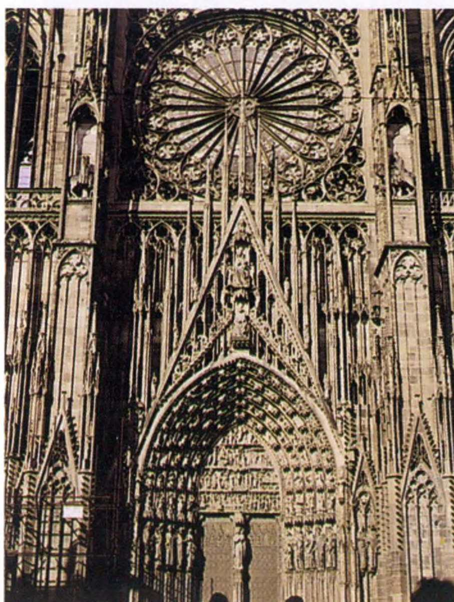
GOTIKOS SKLAIDA



Aštuoniakampis Elio (Anglija) katedros kryžmos skliautas, 1322–1342. Pakitusios formos kryžminis skliautas – būdingiausias *decorated style* bruožas – žaibiškai išplito visoje Anglijoje.
Ph. © A.F. Kerstin-Artephot/T

Ispanijoje XIII a. antrojoje pusėje pastatyta Leono katedra ar Toledo katedros nava yra neabejotinai prancūziško spindulinio stiliaus. Tačiau XIV a. daugiausia Katalonijoje ir Balearuose susiformavo daugiau nacionalinių bruožų turintis stilius. 1298 m. pradėtos statyti Barselonos katedros paaukštintos choro ir navos didžiosios arkados beveik tokios pat aukštos kaip ir skliautai. Dėl to nebelieka triforijaus, o langai tampa paprasčiausiais *oculi*, kaip ir Pedralbeso Švč. Mergelės Marijos vienuolyno, įkurto prie Barselonos vartų 1326 m., bažnyčioje. Ten tėra viena nava, nėra arkbutanų, o kontraforsuose įrengtos koplyčios – visa tai primena Prancūzijos viduramžių architektūrą. Panaši ir Palma de Maljorkos katedra, kurios statyba prasidėjo apie 1300 m. ir tęsėsi iki pat XVII a.

Sena Anglijos pažintis su Prancūzijos architektūra leido Anglijos architektams laisvai ir savitai interpretuoti spindulinę gotiką: jų pastatai tradiciškai pailginti, navos plačios ir gan neaukštos (Jorko katedra). Daugybė lipdinių sudaro sudėtingą tinklą, o skliautų strėlės skaidomos į daugybę nerviūrų, pateisinančių terminą *decorated style* (Ekseterio katedros choras, pastatytas 1280–1325 m.; Velso katedros kryžma ir choras; Ličfoldo katedros choras arba apie 1320–1340 m. pastatyta Vorčesterio katedra). Šitaip pakeitus gotikinio skliauto struktūrą, apie 1370–1380 m. Glosterio vienuolyne atsirado nuostabūs vėduokliniai skliautai *(fan vaults)*. Nuo 1330–1340 m. ėmė formuotis „vertikalusis stilius“: architektūroje nebelieka kreivių, linijos lūžta stačiu kampu stačiakampėse plokštėse (Glosterio katedros choras, pradėtas statyti apie 1330 m., ir Jorko katedros choras; Vinčesterio katedros fasadas).



Situacija sudėtingesnė Šventojoje Romos imperijoje. Kai kurie pastatai – gerokai ankstesnių Prancūzijos modelių kopijos, pavyzdžiui, 1322 m. pašventintos Kelno katedros choras, kuris didesniu mastu atkartoja Amjeno ir Bovė katedrų chorus, arba 1355 m.

Briugės Halių befrua, pradėtas 1282 m. 1482 m. pristačius aštuoniakampę dalį, viso statinio aukštis tapo 80 m. Jis simbolizuoja miesto klestėjimą ir laisvę. *Ph. Lou © Larbor*



Kairiajame puslapyje: Strasbūro katedros vakarinis fasadas. Centrinio portalo vimperga ir rožiškasis langas, 1277–1340. Strasbūro katedros fasadas – puikus spindulinės gotikos formos ieškojimų pavyzdys. Architektūra išnyko iš akmens iškaltų dekoratyvinių elementų – tikrų akmeninių nėrinių – gausybėje. *Ph. © P. Viard-Pix/T*

pašventintas Eks la Šapelės bažnyčios choras – beveik tiksli Paryžiaus Šventosios koplyčios choro kopija. Vis dėlto ir imperijoje plito spindulinio stiliaus naujovės, jos ypač ryškios 1275 m. pradėtame statyti Strasbūro katedros fasade.

Pokyčiai neaplenkė ir germaniškos pranciškonų bei dominikonų architektūros: buvo statomos erdvios halinės bažnyčios su tokio pat aukščio kaip centrinė nava šoninėmis navomis (Kolmaro, Niurnbergo Šv. Sebaldo dominikonų bažnyčios) arba didelėmis lygiomis sienomis su nedidelėmis angomis (Ratisbonos dominikonų bažnyčia).

Tokio tipo pastatai su prie įėjimo kylančiu vienu bokštu, kurio apatinė dalis sudaro fasadą, paplito visoje Pietų Vokietijoje (Freiburge prie Breisgau, Ulme). Šiaurinėje ir rytinėje dalyse, kur nebuvo akmens, – Liūbeke,

GOTIKOS SKLAIDA

Chorino bažnyčioje (1273–1335), – išsivystė architektūra iš plytų *(Backsteingothik)*. Iš plytų buvo statoma ir Flandrijoje bei Olandijoje, kurių miestuose susiformavo įspūdinga civilinė architektūra – rotušės, befrua ir halės (Briugė, Ipras, Gentas).

Vinčesterio (Anglija) katedros fasadas, XIV a. vidurys. „Vertikalusis stilius" – atsakas į *decorated style* – pirmenybę teikia vertikalioms ir horizontalioms linijoms, susikertančioms stačiu kampu ir į savo tinklą įspraudžiančioms lenktas linijas. *Ph. © Dagli Orti*





Karaliaus Jono Gerojo portretas (1350–1364), aukštis – 59,8 cm, apie 1350 (Paryžius, Luvro muziejus). Tai pirmasis iki mūsų dienų išlikęs savarankiškas profilio portretas, rodantis, kad Vakaruose atgimė portreto menas, – jį reikia sugretinti su ankstesne ar to paties meto skulptūros raida. *Ph. © J. A. Lavaud-Artephot/T*

Kurtuazinis menas

Tuo pat metu monumentalusis dekoras įgavo rafinuotas formas; imta derinti nesuskaičiuojamus elementus (ažūrinės vimpergos, aštrūs pinakliai, rožės, rozetės, keturlapiai ir t. t.), – tai matome Strasbūro katedroje. Statulos paskęsta šiame dekore: Ruano katedros Knygininkų ir Kalendos portalų ikonografiją skaido gausūs apatinių dalių keturlapiai, visiškai nesusiję su architektūra. Angokraščių statulos, XIII a. tapusios autonomiškos, galutinai įtvirtino savo nepriklausomybę nuo architektūros, – tokios yra statulos, puošiančios Amjeno katedros Gražųjį piliorių, kuris 1376–1380 m. buvo pastatytas kardinolo La Grange'o nurodymu karaliaus ir jo aukštų valdininkų garbei. Todėl skulptoriai ėmė ieškoti naujų išraiškos formų. Bažnyčių viduje įprastu dalyku tapo tam tikros sudėties „apaštalų kolegija", atsiradusi Paryžiaus Šventojoje koplyčioje šv. Liudviko laikais. Kartais joje vaizduojami ir kiti šventieji ar net besimeldžiantys donatoriai. Be to, bažnyčiose padaugėjo sakyklų ir choro aptvarų, iš marmuro ar alebastro iškaltų arba iš medžio išdrožtų retabulų, taip pat atskirų devocinių statulų – nuo Švč. Mergelės Marijos su Kūdikiu iki apaštalų, o įvairios figūros ir skriejantys angelai buvo tvirtinami prie skliautų spynų arba prie skliautų lempos pavidalo ornamentų ir konsolių. Privilegijuota skulptorių sritimi tapo laidotuvėms skirtas menas. Sarkofage, ant kurio guli mirusiojo skulptūra, imta vaizduoti raudotojų ar velionio artimųjų palydą; kai kada sarkofagas buvo dedamas į nedidelį paminklą – savarankišką architektūros kūrinį. Bendros stiliaus raidos požiūriu skulptūrinio dekoro savarankiškumas ir susmulkėjimas leidžia skulptūrą priskirti vadinamiesiems dekoratyviniams menams.

XIV a. – mecenatų amžius: meną globojo karalius, princai ar svarbūs valstybės tarnautojai, juo buvo rūpinamasi ne tik Prancūzijoje, Avinjono popiežiaus rūmuose, bet ir Vokietijos princų dvaruose, Prahoje (XIV a. viduryje tapusioje imperatoriaus rezidencija), Italijos patricijų miestuose ir dvaruose. Vis dėlto daugiausia ir įvairiausių stilistinių srovių, keičiančių viena kitą ar susipinančių tarpusavyje, klestėjo Paryžiuje.

Grakštus monumentalusis stilius, susiformavęs valdant šv. Liudvikui, gyvavo iki XIV a. pradžios ir net vėliau niekada nebuvo visiškai užmirštas.

Jis būdingas Strasbūro katedros vakarinio fasado Gundytojo, išmintingų ir pamišusių mergelių statuloms (po 1275), Marburgo Šv. Elzbietos bažnyčios timpano Švč. Mergelės Marijos statuloms (apie 1270) ir XIII a. pabaigos Leono katedros portalui. To paties stiliaus yra ir maždaug 1320–1330 m. pastatyto Kelno katedros choro arba Paryžiaus Šv. Jokūbo Ligoninės bažnyčios apaštalų kolegijos (1319–1327; Paryžius, Kliuni muziejus) apaštalai. Monumentaliųjų formų pastovumas būdingas ir Paryžiaus dramblio kaulo skulptūroms (Tarno Šv. Sulpicijaus triptikas; Kliuni muziejus), ir kitų regionų auksakalių kūriniams (Nivelių Šv. Gertrūdos relikvinė, 1272–1298).

Valdant Pilypui Gražiajam (1285–1314), šis stilius dar labiau sušvelnėjo ir įgavo naujos elegancijos; formos tapo aptakesnės, drapiruotės nebe taip giliai laužytos, o jų briaunos – nebe tokios aštrios. Tą patį matome Pilypo Gražiojo brevijoriaus, kurio autorystė priskiriama meistrui Honoré (Nacionalinė biblioteka), paveiksluose, kur drapiruotės sušvelninamos subtiliais spalvų pustoniais, arba karaliaus užsakymu Puasi vienuolynui sukurtose statulose: šv. Liudvikas, Margarita Provansietė ir jų vaikai kaip apaštalų kolegija supa Kristų – tai tikras monarchijos kulto išaukštinimas. Tai pačiai elegantiškai srovei priklauso ir „kurtuazinis susirinkimas", iškaltas veidrodžio, esančio Kliuni muziejuje, dramblio kaulo sąvaroje, arba du auksiniai angelai, laikantys relikvinės, kurioje kadaise buvo saugomas šv. Liudviko pirštikaulis, cilindrą. Ši relikvinė buvo sukurta netrukus po karaliaus kanonizacijos 1297 m. (Bolonija, Šv. Dominyko bažnyčia).

Pilypo Gražiojo laikais atsirado ir naujų technikų, pavyzdžiui, grizailė, sidabro geltonoji spalva vitražuose, pertvarinis emalis ant aukso pagrindo su nedidelėmis gėlytėmis, spalvotais keturlapiais ar dobiliukais, smulkiais papuošalais ar dekoro elementais (Pajūrio Bulonės Šv. Kraujo relikvinė). Pastaroji technika priskiriama



Žanos Evrietės Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu, iki 1339. Paauksuotas sidabras, neskaidrusis ir skaidrusis emalis, auksas, perlai ir brangakmeniai, aukštis – 69 cm. Šią statulą Šv. Dionizo vienuolyno lobynui padovanojo karalienė Žana Evrietė. Stačiakampis postamentas puoštas skaidriojo emalio plokštėmis, kuriose vaizduojama Kristaus gyvenimas ir kančia. Dešinėje rankoje laikomoje lelijos formos relikvinėje anksčiau buvo saugoma šiek tiek Švč. Mergelės Marijos pieno, plaukų ir skraistės skiautelė. *Ph. © RMN/T*

Paryžiaus auksakaliui Guillaume'ui Julienui, kuris karaliaus užsakymu Šventajai koplyčiai sukūrė šv. Liudviko biustą-relikvinę, puoštą tokiu emaliu.

XIV a. 2-ajame ketvirtyje šis elegantiškas stilius išsirutuliojo į „kurtuazinį", kurio aukščiausias pasiekimas – dailininko ir auksakalio Jeano Pucelle'io menas. *Valandų maldyne*, kurį jis, naudodamas grizailės techniką, iliustravo karalienei Žanai Evrietei 1325–1328 m. (Niujorkas, Vienuolynų muziejus), pritaikyti Italijos dailininkų atradimai vaizduojant erdvę, švelnus reljefiškumas, įmantrus piešinio plastiškumas, vingiuoti siluetai, banguojančios drapiruotės, šonuose krintančios voliutomis, – visa tai apibūdina šį stilių, būdingą ir dramblio kaulo dirbiniams (Kristaus suėmimo reljefas; Luvro muziejus), ir skulptūrai (Burbon le Benų Švč. Mergelė Marija), ir auksakalių kūriniams (Švč. Mergelė Marija, kurią karalienė Žana Evrietė 1339 m. padovanojo Šv. Dionizo vienuolyno lobynui; Luvro muziejus). Kurtuazinis stilius greitai išplito Prancūzijoje. Greičiausiai kaip tik jis suteikia grakštumo Rjė bažnyčios apaštalų kolegijos statuloms (Tulūza, Augustinų muziejus), sukurtoms apie 1333 m. kardinolo Jeano Tissendier antkapinei koplyčiai. Kartais šis stilius, įvairiai taikomas regionuose, įgaudavo provincialumo bruožų. XIV a. jis plito visoje Europoje: Anglijoje jis tapo formalus (Glosterio vienuolyno skliautų spynos), Ispanijoje ir Portugalijoje – sudėtingas (Inesos de Kastro ir Portugalijos karaliaus Petro I kapas Alkobasoje), kitoje Reino pusėje – vietomis sunkokas arba manieristiškas.



Pajūrio Bulonės Šv. Kraujo relikvinė, katedros lobynas. Pertvarinis emalis ant aukso pagrindo, skersmuo – 7,9 cm, apie 1300. Tai didžiausias šiandien žinomas emalio dirbinys. Gali būti, kad šią relikvinę, kurioje turėjo būti saugomas šventas Kristaus kraujas, neva pargabentas Žofrua Bujoniečio 1107 m., padovanojo pats karalius Pilypas Gražusis, lankęsis Bulonėje 1308 m. *Ph. J. M. Périn* *© Inventaire général, ADAGP*

Be rafinuoto kurtuazinio stiliaus, XIV a. egzistavo ir kita meno raidos kryptis, kuriai kelią atvėrė gotikos natūralizmas, – realizmas. Visada gyvavęs Pareinės mistikų sluoksniuose, jis ypač ryškus amžiaus pradžioje sukurtoje Roëntgeno *Pietoje* (Bona, Nacionalinis muziejus): Marija iš skausmo perkreiptu veidu laiko sustingusį nukankinto sūnaus kūną, kurio žiojėjančiose žaizdose matyti stambūs kraujo krešuliai. Iš tiesų realizmas glūdėjo visur ir XIV a. pabaigoje prasiveržė yrantį kūną vaizduojančiose skulptūrose, kurias imta kurti idealizuoto velionio antkapinio atvaizdo apačioje.

Su realizmu susijęs ir XIV a. viduryje susiformavęs portreto žanras. Jo atsiradimą skatino skulptūros individualizmo siekis; menininkams magėjo antkapiniam atvaizdui suteikti panašumo į velionį. Sutrenkimo žymė (o

galbūt tai atsitiktinumas?) Izabelės Aragonietės, kuri 1285 m. nukrito nuo žirgo ir užsimušė, skulptūros veide, Prancūzijos karalių ir karalienių spalvinto gipso galvos, iš kurių Robertas iš Artua sukūrė galeriją Esdeno pilyje (1301), retrospektyvinės Prancūzijos karalių statulos Paryžiaus teisingumo rūmų didžiojoje salėje, – Pilypo Gražiojo statula buvo sukurta jam dar esant gyvam, – tai pirmieji ženklai, rodantys, kad portreto menas buvo vėl atrandamas. Vienas pirmųjų jo pavyzdžių – XIV a. viduryje tapytas karaliaus Jono Gerojo atvaizdas (Luvro muziejus); antrojoje amžiaus pusėje portretas vis populiarėjo.

Karolio V (1364–1380) laikais didelį mastą įgavo mecenatavimas: karaliaus užsakymu statyta daug pastatų (Luvras, Vensenų pilis), kurtos karaliaus didybę šlovinančios skulptūros (karaliaus ir karalienės – vadinamoji celestinų – statula Luvre, karaliaus antkapinė skulptūra, kurią 1364 m. Šv. Dionizo vienuolynui sukūrė André Beauneveu), karaliaus sūnaus karūnavimui buvo sukurtas auksinis skeptras (Luvro muziejus). Valdant Karoliui V, Paryžiuje susiliejo įvairios ankstesnės srovės ir nauji realizmo motyvai, kuriuos atgabeno Pareinės ir Flandrijos auksakaliai bei skulptoriai, dirbę karaliui ir jo dvarui, – tokie kaip iš Valansjenų kilęs Beauneveu ar Jonas Liežietis, 1372 m. Mobiuisono vienuolynui sukūręs karaliaus skulptūrą Karolio V ir Žanos Evrietės vidurių kapui. Šilkinis Narbonos altoriaus apdangalas (Luvras), kuriame grizailės technika



Karolio V skeptras iš buvusio Šv. Dionizo vienuolyno lobyno, auksas, perlai ir brangakmeniai, aukštis – 60 cm. Paryžius, iki 1380 (Paryžius, Luvro muziejus). Skeptro galas sudarytas iš trijų dalių: viršuje – Karolio Didžiojo statulėlė, po ja – lelijos žiedas, Prancūzijos karalių simbolis, uždėtas ant rutulio, kuriame vaizduojamos trys Karolio Didžiojo legendos scenos. Kadaise leliją dengė baltas neskaidrus emalis: tai seniausias žinomas tapytinio emalio ant aukso pagrindo pavyzdys. *Ph. © RMN*

nupiešti karaliaus ir karalienės portretai, tęsia elegantišką Jeano Pucelle'io meną ir liudija Italijos menininkų pažangą tyrinėjant erdvės vaizdavimą ir realizmo bei išraiškingumo siekį vaizduojant Kančios personažų laikyseną ir veidus.

Tokio įvairias kryptis vienijančio stiliaus yra patys gražiausi dramblio kaulo dirbiniai (Luvro diptikas su keturlapiu bei Kančios scenomis) ir puikiausi rankraščiai, priskiriami iliuminuotojui Jonui Juodajam (*Didžiosios Prancūzijos kronikos*, Nacionalinė biblioteka) ir Jonui Bondoliui Briugiečiui (Jeano de Vaudetaro Biblija, Haga).

Karaliaus broliai irgi prisidėjo prie Paryžiaus meno klestėjimo. Liudviko Anžu veidrodžio sąvaros iš emaliuoto aukso (Luvro muziejus) – visa arba beveik visa, kas liko iki mūsų dienų iš tų milžiniškų turtų, kuriuos kunigaikštis buvo sukaupęs ir 1379 m. liepęs aprašyti inventoriuje, kurį pats ir diktavo. Dirbinyje, pasižyminčiame tobula technika ir vingiuotų formų elegancija, ryški ir nemaža Pareinės meno įtaka, juntama iš veidų įdubusiais skruostais ir sunkiais akių vokais. Anžu kunigaikščio dėka buvo sukurti ir garsieji Anžė Apokalipsės gobelenai – didžiausia išlikusi viduramžių gobelenų serija, pradėta 1377 m.

O nuostabios šv. Agnietės nukankinimą vaizduojančios emaliuoto aukso taurės (apie 1380; Londonas, Britų muziejus), kurią užsakė Beri kunigaikštis, norėdamas ją padovanoti savo broliui karaliui, prabangumas, piešinio plastiškumas, spalvų spindesys, kone nerealus personažų grakštumas ir žavingos detalės – jau internacionalinės gotikos bruožai.



Jonas Liežietis, Karolio IV (1324–1328) ir Žanos Evrietės (mirusios 1371) vidurių kapo antkapinės skulptūros iš Mobiuisono vienuolyno, marmuras, 1370–1372 (Paryžius, Luvro muziejus). Pagal viduramžių papročius aukštos kilmės asmenų kūnas, viduriai bei širdis buvo laidojami atskirai. Karališkosios poros kūnai buvo palaidoti Šv. Dionizo vienuolyne, širdys – Paryžiaus dominikonų ir pranciškonų vienuolynuose, o viduriai – Mobiuisono vienuolyne.
Ph. H. Josse © Larbor/T

Jeanas Pucelle'is



Žanos Evrietės valandų maldynas, Kristaus suėmimas ir Apreiškimas, aukštis – 9 cm, 1325–1328 (Niujorkas, Vienuolynų kolekcija, Metropoliteno meno muziejus). *Ph. © du musée/T.*

Pirmąkart Jeano Pucelle'io vardas pasirodė Paryžiaus Šv. Jokūbo ligoninės brolijos sąskaitoje (1319–1324): jam buvo sumokėta už didžiojo brolijos antspaudo modelį. 1323–1326 m. jis sukūrė Belvilio brevijoriaus (Nacionalinė biblioteka), vėliau priklausiusio Karoliui V, ir anglų kilmės raštininko Roberto de Billyngo Paryžiuje kaligrafiškai perrašytos Biblijos (Nacionalinė biblioteka) paveikslus.

1325–1328 m. Pucelle'is sukūrė savo šedevrą – *Karalienės Žanos Evrietės valandų maldyną*. Jį savo kolekcijose turėjo Karolis V, vėliau ir jo brolis Beri kunigaikštis. Be šių trijų kūrinių, dėl kurių autorystės neabejojama, menininkui buvo priskiriami ir kiti rankraščiai, dažniausiai sukurti dvarui ar karaliaus aplinkos žmonėms.

Pucelle'is ištobulino reljefiškumo vaizdavimą, kurį pradėjo jo pirmtakai (meistras Honoré, dirbęs Pilypo Gražiojo laikais), subtiliais spalvų pustoniais, grizailės technika ir nesuvaržytu piešiniu. Jis daugiau už kitus vaizdavo groteskiškas scenas ir mažas sceneles paraštėse.

Pucelle'is pirmasis sujungė Prancūzijos elegantiškų formų tradiciją ir Italijos, ypač Sienos, dailininkų atradimus – gelmę ir trimatę erdvę. Per keletą trumpos karjeros metų (mirė 1334) Jeanas Pucelle'is paskatino Prancūzijos iliuminacijų raidą.

Karštas dvaro domėjimasis jo kūriniais, pomirtinė šlovė ir Pucelle'io stilius, gyvavęs iki pat amžiaus pabaigos ir turėjęs daugybę sekėjų (talentingiausias iš jų buvo, be abejo, Jonas Juodasis, kūręs 1335–1380 m.), rodo, kad Pucelle'is užima išskirtinę vietą XIV a. mene.

Italija ir gotikos menas

Bandymas gotikos terminą pritaikyti tam tikram Italijos meno laikotarpiui gali pasirodyti keistas, turint omeny trečento laikotarpiu prasidėjusią dailės revoliuciją, pranašaujančią renesansą. Vis dėlto styrantys Milano katedros pinakliai, paauksuoto medžio pertvaros, atskiriančios didžiulius ištapytus retabulus, arba trapūs akmeniniai nėriniai, vainikuojantys Scaligerių kapus Veronoje, yra kuo tikriausi gotikos meno pavyzdžiai.

Pirmosios gotikos formos prigijo architektūroje XII a. pabaigoje–XIII a. pradžioje cistersų dėka: į Fosanovos ir Kazamario vienuolynus, statomus už miestų pagal Fontenė vienuolyno modelį, atkeliavo naujovė iš Prancūzijos – kryžminiai nerviūriniai skliautai. Šis savo struktūra dar romaninės bažnyčios tipas Italijoje paplito XIII a.: tokias bažnyčias statė dominikonai ir ypač 1209 m. įkurtas pranciškonų ordinas. Šv. Pranciškaus Asyžiečio bazilika buvo pradėta statyti 1228 m., praėjus vos dvejiems metams po šv. Pranciškaus mirties (ir kanonizacijos), ir 1253 m. buvo pašventinta. Ši aukštutinė bažnyčia, dar artima cistersų modeliams, labai skiriasi nuo tuometinių Prancūzijos statinių. Jos planas paprastas, tėra viena nava; vertikaliojoje projekcijoje vyrauja ne veržimasis aukštyn, o horizontalus sienas su siauromis kiaurymėmis dengiančių freskų ritmas. Išorėje nėra arkbutanų, sienoms ties navos skliauto strėlių nusileidimo vietomis tvirtumo teikia masyvūs cilindriški kontraforsai.



Giovanni Pisano, Scrovegni koplyčios Paduvoje Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu. Kaip ir Pizos dramblio kaulo Švč. Mergelės Marijos skulptūra (1299), ši rodo, tik ne taip ryškiai, kad italų skulptoriui įtaką padarė Prancūzijos, ypač Paryžiaus, menas.
Ph. © Tirus/T

Būdingi Italijos dominikonų ir pranciškonų architektūros bruožai – vidutinio aukščio statiniai, paprastas vidus ir arkbutanų nebuvimas. Tai liudija ir 1246 m. įkurta dominikonų Švč. Mergelės Marijos Naujoji bažnyčia Florencijoje arba 1285–1326 m. pastatyta pranciškonų Šv. Kryžiaus bažnyčia, kurios nava buvo baigta tik XIV a. Tokie elgetaujančių vienuolių ordinams būdingi pastatai XIV a. statomi buvo ir Neapolyje (Švč. Mergelės Marijos Karalienės, Šv. Klaros bažnyčios), ir Venecijoje (Vienuolių Šlovingosios Švč. Mergelės Marijos bažnyčia).

O XIII a. antrosios pusės Toskanos skulptūroje ryškūs Prancūzijos gotikos elementai. XIII a. pirmojoje pusėje, valdant Frydrichui II, Sicilijos karaliui (1197–1250) ir germanų imperatoriui (1220–1250), Pietų Italijoje kilo politinis ir meninis renesansas, pagrįstas grįžimu prie



Giovanni Pisano,
Pistojos Šv. Andriejaus katedros sakykla,
1298–1301.
Ph. Scala © Larbor/T

antikos šaltinių. Toskanoje Nicolo Pisano, 1260 m. sukūręs Pizos baptisterijos sakyklą, o 1268 m. kartu su sūnumi Giovanni ir Arnolfo di Cambio – Sienos katedros sakyklą, įkvėpimo irgi sėmėsi iš Frydricho laikų renesanso antikinės srovės. Tačiau gestų ir detalių natūralizmas, kai kurių drapiruočių laužytos ir lygios klostės – šiaurės regionų gotikos meno bruožai, kaip ir trilapės lipdiniais puoštos arkos, jungiančios liūtų – romanikos elemento – laikomas kolonas, ant kurių remiasi visas statinys. Sulydytos antikos ir romanikos tradicijos, atnaujintos iš gotikos perimtais motyvais, buvo Italijos stiliaus revoliucijos pagrindas.

Pistojos katedros sakyklos, baigtos 1301 m., skulptūrinėse plokštėse Nicolo sūnus Giovanni Pisano savo dramatiškam stiliui suteikė dar daugiau natūralistinių akcentų ir Prancūzijos, ypač Paryžiaus, amžiaus vidurio modelių monumentalaus plastiškumo. Dramblio kaulo Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu, kurią 1299 m. jis sukūrė Pizos katedrai, taip primena tokius kūrinius kaip Paryžiaus Dievo Motinos katedros šiaurinio transepto Švč. Mergelė Marija arba Šventosios koplyčios dramblio kaulo Švč. Mergelė Marija, kad yra pagrindo manyti, jog Giovanni Pisano lankėsi Prancūzijoje. Nicolo Pisano atradimus tęsė ir Arnolfo di Cambio (buvusio Florencijos katedros fasado skulptūros *Šv. Reparata* ir *Švč. Mergelės Marijos mirtis;* Katedros muziejus). Orvjete jo sukurtas kardinolo de Braye'o antkapis (po 1282) Italijoje įtvirtino tam tikrą antkapių tipą: antkapis dviejų aukštų, prigludęs prie sienos, su baldakimu, kurio užuolaidas laiko du angelai, atidengdami gulinčio velionio skulptūrą, o pačiame viršuje – tarp dviejų šventųjų soste sėdinčios Švč. Mergelės Marijos su Kūdikiu skulptūra. Baldakimuose, dengiančiuose Romos Šv. Pauliaus anapus sienų ir Šv. Cecilijos už Tibro bažnyčių altorius, Arnolfo di Cambio tradicinę formą papildė naujomis gotikos dekoratyvinėmis priemonėmis.

Italijos dailininkai pasuko kitu keliu nei Prancūzijos gotikos menininkai, pirmenybę teikę ne freskoms ir tapybai ant medžio, o vitražui ir iliuminacijoms. Italijoje, priešingai, aukštos bažnyčių sienos buvo puošiamos freskomis, taip pat gyvavo iš dalies iš Bizantijos paveldėta tapytų medinių pano *(pala)* tradicija.

Romaninę Bizantijos tradiciją galutinai nutraukė nuo 1272 iki 1302 m. Florencijoje dirbęs Cimabue ir 1279–1318 m. Sienoje kūręs Duccio de Buoninsegna. Cimabue's sukurta Maesta (Švč. Mergelės Marijos didybė) Švč. Trejybės bažnyčioje (Florencija, Uffizi galerija) išsiskiria naujais bruožais – angelų apsuptai Marijai, vaizduojamai pagal Bizantijos tradiciją, suteikta švelnumo ir žmogiškumo (realistinės detalės, laikysenų įvairovė, bandymas natūralistiškai pavaizduoti drapiruotes ir veidus), o po sostu esančiuose languose iki pusės matomi apaštalai sukuria nepaprastą gelmės įspūdį.

Angelų ir šventųjų apsuptos Sienos katedros *Maesta*, kurią 1308–1311 m. sukūrė Duccio (Katedros muziejus), lanksčios ir vilnijančios drapiruotės perteikia gotikinę eleganciją. Kitoje pusėje šis lankstus grakštumas derinamas su naratyviniu Kristaus kančios ir pasirodymų scenų stiliumi, o architektūrinis fonas ir pakopomis išdėstytos personažų grupės kuria gelmės įspūdį. Apačioje, pristatytame pagrinde – predeloje, kadaise būta kitų paveikslų, o visą kūrinį vainikavo nutapytos gotikinės vimpergos, antikinę *pala* pavertusios iš kelių dalių susidedančiu retabulu.

Giovanni Pisano. *Apreiškimas, Jėzaus gimimas ir Apreiškimas piemenims,* Pistojos Šv. Andriejaus katedros sakyklos fragmentas, 1298–1301. *Ph. © Scala/T*



Italijos auksakalystės naujovės

Popiežiaus Mikalojaus IV taurė (Asyžius, Šv. Pranciškaus vienuolyno lobynas), aukštis – 22,4 cm. Šis tiksliai datuojamas kūrinys daug kuo naujoviškas: pranciškoniška ikonografija, Toskanos tradiciją ir kitų regionų įtaką sulydančiu stiliumi, skaidriojo emalio technika. *Ph. © Scala/T*

XIII a. antrojoje pusėje skulptūros ir dailės naujovės davė pradžią naujai auksakalystės technikai. Pirmasis ryškus jos pavyzdys – Sienos auksakalio Guccio di Mannais sukurtos taurės, kurią popiežius Mikalojus IV (1288–1292) padovanojo Asyžiaus bazilikai, medalionai. Juos kuriant buvo naudota skaidriojo emalio technika: emaliu padengtas iš anksto paruoštas sidabro bareljefas persišviečia pro plonytį spalvoto stiklo sluoksnį. Šis italų išradimas – *pittura mescolata con la scultura**, kaip sakė Vasari, – XIV a. žaibiškai išplito visoje Europoje. Iš Tondino di Guerrino ir Andrea Rigardi priskiriamų kūrinių, Frosini relikvinės ar Luvro muziejuje saugomo



* Tapybos ir skulptūros mišinys *(it.)*.

Toskanos kryžiaus meistro dirbinių, Toskanoje ar Neapolyje sukurtų darbų matyti, kad Italijos auksakalių rūpesčiai, ieškojimai ir atradimai nedaug kuo skyrėsi nuo dailininkų ir skulptorių. Tobuliausias šios technikos pavyzdys – Sienos auksakalio Ugolino di Vieri ir jo padėjėjų 1338 m. sukurta Bolsenos Korporalo relikvinė.

Ispanijoje, Pareinėje, Avinjone, Anglijoje, Prancūzijoje (Žanos Evrietės Švč. Mergelė Marija, iki 1339) ši technika prigijo XIV a. pirmaisiais metais. Tačiau amžiaus viduryje Paryžiaus auksakaliai pasiekė neregėtą tobulumą: jie išgavo spindintį, visiškai skaidrų šviesiai raudoną emalį ir juo dengdavo vien auksą. 1352 m. auksakalys Jeanas Le Braelier gavo užmokestį už dvi rožes iš šviesiai raudonu emaliu padengtų plonyčių aukso lakštų. Tai pirmasis tekstuose užfiksuotas įvykis, liudijantis pasiektą rafinuotumą. Liudviko Anžu veidrodžio sąvaros (iki 1379) ir Šv. Agnietės taurė (apie 1380) – didžiausi šios technikos šedevrai.



Bolsenos Korporalo relikvinė, aukštis – 1,39 m (Orvjeto katedra). Ši relikvinė buvo sukurta saugoti korporalui, ant kurio iš Bolsenos stebuklo ostijos nulašėjo keli Kristaus kraujo lašai (1264). Jos forma būdinga tuometinei architektūrai (Orvjeto katedros fasadas). Abiejose pusėse pavaizduoti įvairūs korporalo ir Kristaus kančios istorijos epizodai. Predeloje vaizduojamos Kristaus vaikystės scenos. *Ph. © Scala/T*

Giotto laikai

XIV a. pradžioje Italijos „gotikos" menas pasiekė viršūnę. Toskanoje susiformavo labai originali architektūra: po gotikiniu dekoru, puošiančiu fasadus, slypėjo romanikos tradicijos. XIII a. viduryje pradėta statyti Sienos katedra buvo baigta tik kitame amžiuje. Juodais ir baltais dryžiais



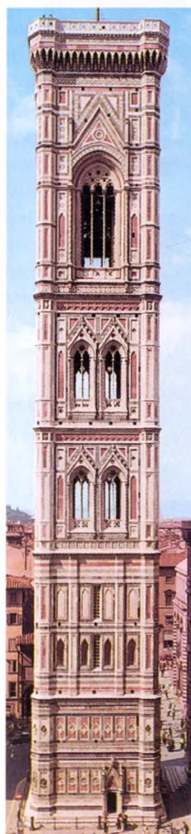


Duccio di Buoninsegna, *Kančios scenos: nužengimas į pragarus ir laidojimas,* 1308–1311, dviejų kitoje *Maesta* pusėje esančių pano fragmentai (Siena, Katedros kūrinių muziejus). *Ph. Scala © Larbor/T*

išmarginta žemutinė katedros dalis nenutolsta nuo romanikos tradicijos, kaip ir kupolas, iškilęs virš aiškiai iš išorės matomos kryžmos. Navą dengia smarkiai išgaubti kryžminiai skliautai, išorėje nėra arkbutanų. 1284 m. Giovanni Pisano pradėtas fasadas buvo baigtas tik XIV a. Jį puošia tokie gotikinio dekoro elementai kaip vimpergos, pinakliai, arkatūros, krabai ir keturlapiai. Nepaprastai gausus dekoras suardo klasikinį ritmą, kurį suteikia trys pusapskritės angos ir visą statinį vainikuojantys trikampiai frontonai, tačiau visiškai jo nepanaikina kaip Orvjeto katedros fasade, pastatytame XIV a. 1-ajame ketvirtyje.

1323 m. Pizoje pradėta statyti nedidelė Švč. Mergelės Marijos Dyglio koplyčia su styrančiais pinakliais primena padidintą kokio nors auksakalio sukurtą relikvinę. Joje dar aiškiau atsiskleidžia Italijos architektų dėmesys elegantiškam gotikiniam dekorui – jie kuria jį iš marmuro ir juo puošia tradicines struktūras. Tokiu dekoru išdabinti ir nuostabūs Florencijoje Giotto suprojektuotos kampanilės langai.

Daugybėje turtingų ir tarpusavyje konkuruojančių Italijos miestų buvo statomi ir civilinės paskirties statiniai. Šiai architektūrai būdingas tas pats gotikinis paprastų formų dekoras: jį randame Sienoje, centrinės



Florencija, Švč. Mergelės Marijos Gėlių katedros kampanilė, pradėta statyti 1334 m. pagal Giotto projektą. 1337–1343 m. darbus tęsė Andrea Pisano (trečias ir ketvirtas aukštai). Kampanilę apie 1360 m. užbaigė Francesco Talenti. *Ph. © Scala/T*



Siena, Visuomenės rūmai, pradėti statyti 1250 m. Paskutinis 1338–1348 m. pagal dailininko Lippo Memmi brėžinius buvo pastatytas *Mangia* bokštas. *Ph. © Titus/T*



Campo aikštės pastatuose ir Visuomenės rūmuose, taip pat Venecijoje, grakščiose gotikinėse Dožų rūmų, kuriuos perstatyti pradėta 1340 m., arkadose.

Florencijos dailės suklestėjimas XIV a. tapatinamas su vienintelio dailininko – Giotto – vardu (užfiksuotu 1301–1337). Jis toliau plėtojo Cimabue's atradimus, sistemiškai tyrinėdamas erdvės ir trimačio atvaizdo perteikimą dailėje – pirmuosius renesanso ženklus. Freskose *Šv. Pranciškaus gyvenimas*, sukurtose Asyžiuje, kur jis galbūt mokėsi prieš atvykdamas dirbti į Romą (neišlikusi Vatikano *Navicella*), taip pat trijuose dideliuose freskų ansambliuose (apie 1305 m. sukurtos freskos Paduvos Arenos koplyčioje, freskos Peruzzi koplyčioje ir Florencijos Šv. Kryžiaus bazilikos Bardi koplyčioje) Giotto palieka tik siužeto požiūriu svarbiausius kompozicinius elementus. Kūnų svoris ir apimtis išgaunami spalvomis ir labai supaprastintomis linijomis bei tik esminius

Kairiajame puslapyje: Orvjeto katedros fasadas, 1309–1369. *Ph. © Scala/T*



Giotto, *Lozoriaus prikėlimas,* Scrovegni koplyčios, esančios Paduvos Arenos Švč. Mergelės Marijos Apreiškimo bažnyčioje, freskos fragmentas, apie 1305–1307.
Ph. © Marzari, Schio/T

bruožus išlaikančiomis formomis. Į paprastus vienetus suskaidyti architektūriniai elementai kelia įspūdį, kad veikėjai įsprausti tarsi į kokias dėžes, ir pabrėžia erdvę, dar prisideda ir drąsūs rakursai. Giotto ant medžio tapyti darbai, tokie kaip Onjisanti Madona (Florencija, Uffizi galerija), yra tų pačių tyrinėjimų rezultatas. Tuos tyrinėjimus be ypatingų pakeitimų tęsė Florencijos trečento menininkai: Bernardo Daddi (Šv. Mykolo Auksinės bažnyčios tabernakulio Švč. Mergelė Marija), Taddeo Gaddi (Baroncelli koplyčios Florencijoje *Švč. Mergelės Marijos gyvenimas*) ar Giotto maniera kūręs Asyžiaus bazilikos Šv. Mikalojaus Myriečio koplyčios meistras.

1315 m. Simone Martini savo pirmajame dokumentuose užfiksuotame kūrinyje – Sienos visuomenės rūmų freskoje Maesta – atskleidė visiškai kitokius ieškojimus nei Giotto, nors jie dirbo tuo pat metu. Kompozicija tokia pat kaip ir Duccio *Maesta*, tačiau formų lengvumas ir spalvų subtilumas, vingiuotų siluetų elegancija ir detalių tikslumas rodo, kad menininkas tikrai nebuvo abejingas gotikos švelnumui. Vaizdinga ir didinga

poezija dar ryškiau atsiskleidžia Uffizi galerijoje esančiame *Apreiškime*, nutapytame kartu su svainiu Lippo Memmi (1333). Auksinis fonas Marijos gestui suteikia dar didesnio rafinuotumo. Broliai Lorenzetti, Ambrogio ir Pietro (kūrę Sienoje 1319–1348), Visuomenės rūmuose esančiose *Gero ir blogo valdymo alegorijose* (1338–1339) viduramžių tradiciją sujungia su detaliu gotikos realizmu. Netrukus į Riminio, Bolonijos, Venecijos, kur dirbo Paolo Veneziano (*Mergelės vainikavimas*, apie 1350–1360, Akademija), tradicijas ėmė skverbtis Toskanos dailės naujovės.

XIV a. pirmojoje pusėje skulptūros raida Toskanoje buvo maždaug tokia pat kaip ir dailės. Tino di Camaino (kūręs 1306–1339) panašiai kaip Giotto supaprastino formas ir linko į monumentalumą (Henriko VII kapas Pizos Šventojo Lauko kapinėse, 1315; kardinolo Petroni kapas Sienos katedroje, 1318). 1330 m. Andrea Pisano prancūziško stiliaus keturlapiais įrėmino šv. Jono Krikštytojo gyvenimo scenas ant Florencijos baptisterijos pirmųjų bronzinių durų. Jis bendradarbiavo su Giotto, šio atradimus perkėlė į marmurą kurdamas žemutinės kampanilės dalies skulptūras.

Lorenzo Maitani, 1310–1330 m. Orvjete pastatytos katedros architektui, priskiriami marmuriniai fasado angokraščių bareljefai. Fasade vaizduojamos scenos iš Senojo ir Naujojo Testamentų – nuo pasaulio sukūrimo iki Paskutinio teismo. Antikiniai modeliai, atgyjantys frizo kompozicijose,



Simone Martini, *Apreiškimas*, nutapytas kartu su Lippo Memmi, 1333 (Florencija, Uffizi galerija). *Ph. © Giraudon/T*



Ambrogio Lorenzetti, *Gero valdymo alegorija,* Sienos visuomenės rūmų freska, 1338–1339, fragmentas. *Ph. © Scala/T*

Giovanni Pisano būdingas išraiškingas tvirtumas, gotikinės drapiruotės susipina su nepaprastu lyrizmu. Netrukus Toskanos menas išplito visoje Italijoje – ir šiaurėje (pavyzdžiui, Veronoje įkvėpė Scaligerių antkapių autorių Giovanni de Campione), ir pietuose (Neapolyje Tino di Camaino sukūrė Šv. Klaros bažnyčioje esančius karalių antkapius).

Meno sąstingis, kilęs Europoje dėl 1348 m. didžiojo maro, labiausiai palietė Italiją. XIV a. antrojoje pusėje architektai, dailininkai, skulptoriai ir auksakaliai kūrė nebe taip intensyviai ir savo darbuose kartojo pirmosios amžiaus pusės atradimus, jų beveik neplėtodami. Iš tokių menininkų minėtini Florencijoje dirbęs Talenti (pirmieji katedros navos darbai, 1357; baigė kampanilę), Agnolo Gaddi (Šv. Kryžiaus bažnyčios freskos Šv. Kryžiaus legendos) ir Andrea Orcagna (Šv. Mykolo Auksinės bažnyčios tabernakulis, 1348–1359).



Nino Pisano, *Madonna del Latte,* apie 1365. Piza, Švč. Mergelės Marijos Dyglio koplyčia. *Ph. © Scala*

Vis dėlto vienas žmogus nepasidavė Italijos meno sąstingiui. Tai buvo Nino (miręs 1368), Andrea Pisano sūnus, Pizos Švč. Mergelės Marijos Dyglio koplyčioje esančios skulptūros *Madonna del Latte* (apie 1365) autorius. Vingiuotos skersinės drapiruotės, lankstus ir išplatintas siluetas primena XIV a. 2-ojo ketvirčio Paryžiaus stilių, būdingą, pavyzdžiui, Žanos Evrietės auksinei Švč. Mergelei Marijai iš Šv. Dionizo vienuolyno lobyno. Tačiau Nino Pisano Marijos veidas tęsia antikos tradiciją, kuri Italijoje visada gyva, apčiuopiama ir gali bet kada prasiveržti.

Avinjonas



Avinjonas, Popiežių rūmai, 1334–1360. Už jų – Dievo Motinos Domų katedra, romaninis statinys. Popiežiaus rūmų statyba prasidėjo valdant Benediktui XII (1334–1342). Pirmiausia buvo pastatyti Senieji rūmai, jų statybos darbams vadovavo Pierre'as Poissonas. Naujuosius rūmus Senųjų rytinėje pusėje pastatė Jeanas de Loubières'as Klemensui VI (1342–1352). Pirmieji rūmai gana griežto stiliaus, antrieji – priešingai, išsiskiria formų rafinuotumu.
Ph. © Dagli Orti

Popiežiaujant iš Prancūzijos kilusiam Klemensui V (1305–1314), dėl nesaugios padėties Romoje pontifikatas persikėlė į Avinjoną. Iš viso ten gyveno šeši prancūzų kilmės popiežiai. 1376 m. Grigalius XI nusprendė Šventąjį Sostą grąžinti į Romą, ten 1378 m. jis ir mirė. Tuo metu prasidėjo Didysis skilimas: dalis kardinolų, kurių dauguma buvo prancūzai, atsiskyrė ir, nepaisydami Romos popiežiaus, išrinko Avinjono popiežių.

Taigi Avinjonas, miestas tarp Prancūzijos ir Italijos, buvo viena svarbiausių gotikinės Europos sostinių.

XIV a. Avinjono architektūra ir skulptūra yra Prancūzijos gotikos stiliaus. Geriausias išlikęs XIV a. Prancūzijos rūmų architektūros pavyzdys – Popiežių rūmai.

Rūmų dekoru ir kardinolų kapais rūpinosi prancūzų kilmės skulptoriai. Jų vardai žinomi iš tekstų: Pierre'as Boye'as (dirbęs Paryžiuje ir Avinjone 1313–1351 m.), Pierre'as Morelis (kūręs Mande, Lione ir Avinjone 1370–1402 m.), iš Puatjė kilęs ir 1389 m. Avinjone miręs Barthélemy Cavellier, vienas iš nedaugelio kūrėjų, kurio darbas, – dėl jo autorystės neabejojama, – išliko iki mūsų dienų (kardinolo Cabassole's antkapio fragmentai, Mažieji Avinjono rūmai).

O Avinjono dailę kūrė Italijos menininkai. Nuo 1336 m. iki pat mirties 1344 m. Avinjone dirbo Simone Martini; be abejo, prie jo prisidėjo svainis Lippo Memmi. Simone Martini sukūrė dingusią Dievo Motinos Domų katedros liunetės freską (rūmuose atidengta sinopija).

Šv. Jurgio kodekso meistras, tarnavęs kardinolui Stefaneschi ir dirbęs Avinjone, irgi buvo italas. Popiežiaujant Klemensui VI, Matteo Giovannetti di Viterbo su savo dirbtuvės menininkais sukūrė Šv. Marcialio koplyčios (1344–1346), Konsistorijos (1346–1348) ir Didžiosios audiencijos salės (1352–1343) freskas. Net Elnio kambario freskos (1343), kurias dėl siužeto galima laikyti prancūziškomis, perteikia „prancūzišką mintį italų kalba“ (Michel Laclotte).

Avinjono menas patyrė ir kitų kraštų įtaką – Pareinės, Ispanijos ar tolimesnių šalių. Jo, kaip ir popiežiaus dvaro, kosmopolitiškumas jau atskleidžia kai kuriuos XIV a. pabaigos–XV a. pradžios internacionalinės gotikos bruožus.

INTERNACIONALINĖ GOTIKA

Per XIII ir XIV a. gotikos menas, – jis buvo besąlygiškai priimamas, pritaikomas, interpretuojamas ir keičiamas, – sugebėjo užkariauti visą Europą. Apie 1400 m. regioniniai skirtumai išnyko, ir įvairios meninės srovės susiliejo į vieną internacionalinį gotikos stilių. Tai įvyko prieš pat pirmuosius renesanso požymius Italijoje ir paskutinį gotikos etapą – liepsnotąją gotiką, užkariavusią kitas Europos šalis.

XIV a. pabaigoje visoje Europoje padaugėjo princų dvarų. Prancūzijoje Karolio VI dėdės turėjo savo dvarą: Anžu kunigaikštis – Anžė mieste, Beri kunigaikštis – Burže, Burgundijos kunigaikštis – Dižone. Šiaurės Italijoje svarbiausioms miestiečių šeimoms buvo suteikta princų titulas, pavyzdžiui, Viconti Milane ar Medici Florencijoje. Šventojoje Romos imperijoje septyni rinkėjai, paskirti 1354 m. išleidus Aukso bulę, turėjo prabangius dvarus, o paties imperatoriaus rezidencija buvo Prahoje. Dvarų kosmopolitiškumas, nuolatinis dinastijų giminiavimasis, Paryžiaus prestižas ir ypač padažnėjusios menininkų kelionės vykdant princų užsakymus – visa tai skatino skonių ir stilių suvienodėjimą.

Skulptoriaus André Beauneveu karjera geriausiai iliustruoja šią padėtį. Iš Valansjenų kilęs menininkas 1364 m. Paryžiuje tarnavo Karoliui V: ten jis sukūrė karaliaus antkapinę skulptūrą Šv. Dionizo vienuolynui. Paskui, pasak Froissart'o, jis nuvyko į Angliją, 1372 m. darbavosi Mechelene ir Turnė, vėliau ėmė tarnauti Flandrijos grafui Louis de Mâle'iui. Šiam mirus 1384 m., buvo priimtas į Beri kunigaikščio dirbtuves Burže, ten sukūrė apaštalų skulptūras kunigaikščio koplyčiai, taip pat vadovavo skulptūrų ir paveikslų kūrimui Meene prie Jevro ir galbūt dirbo Puatjė. Susipažinęs su gausiomis Beri kunigaikščio kolekcijomis, jis įvaldė italų ir flamandų iliuminacijų techniką ir 1386 m. pradėjo iliustruoti Beri kunigaikščio

Yrantis Jeano de La Grange'o kūnas iš monumentalaus antkapio, anksčiau stovėjusio Avinjono Šv. Marcialio koplyčioje. Apie 1400. (Avinjonas, Mažųjų rūmų muziejus. © *musée du Petit Palais*



psalmyną – naudodamas grizailės techniką, sukūrė 24 pranašų ir apaštalų paveikslus (Nacionalinė biblioteka).

Internacionalinės gotikos stilius – tai įvairių XIV a. stilistinių srovių rezultatas. Europoje, nusiaubtoje karų ir maro, apimtoje visuotinės suirutės, kurią dar labiau padidino 1378 m. Didysis skilimas, susiformavo svajingo ir kurtuazinio riteriškumo idealas, skatinamas ankstesnio elegancijos siekio. Paradoksalu, bet jam būdingi ir realistiniai bruožai, tikslios detalės. Kartais daugiau ar mažiau patetišką išraiškingumą sustiprina mirtis, kuri visada čia pat, arba kančia: tokie yra tuo metu madingi tampantys garsieji makabriški šokiai. Galiausiai besaikis prabangos vaikymasis, aštriai kontrastuojantis su kasdieniu skurdu, irgi yra ne kas kita, kaip bandymas užsimiršti.

Šią Europą užkariavusią „gotikinę beprotybę" geriausiai atskleidžia antkapinės skulptūros ir įspūdingas kardinolo La Grange'o, karaliaus ministro, kapas (anksčiau jis stovėjo Avinjono Šv. Marcialio koplyčioje). Tai didžiausias viduramžių antkapis: daugiau nei 15 m aukščio akmeninį statinį sudaro aštuoni aukštai su baldakimu. Virš yrančio sustingusio kūno, pavaizduoto su žiauriu realizmu, gulėjo idealizuota ir ramybe dvelkianti velionio skulptūra, virš jos – apaštalų kolegija ir Švč. Mergelės Marijos gyvenimo scenos. Įvairiuose aukštuose figūravo ir šventojo Marijai pavedami karalius Karolis V, jo sūnūs ir pats kardinolas.

Apie architektūrą daug ką pasako ginčai dėl Milano katedros. 1386 m. Jeanas Galeasas Visconti projektą parengti patikėjo italui Simone'ei da Orsenigo. 1390 m. patarimo buvo kreiptasi į prancūzą Nicolas de Bonaventure'ą, paskui į vokietį Hansą Parlerį. Netrukus į ginčą tiek dėl techninių, tiek dėl stilistinių dalykų įsitraukė prancūzas Jeanas Mignot ir vokietis Madernas Gerteneris, – beje, pastarojo buvo prašoma atstatyti šiaurinį Šartro katedros bokštą. Projektas, kuriame atsispindėjo šios diskusijos, buvo parengtas ir darbai prasidėjo tik 1401 m.

Prahoje pagal prancūzišką modelį buvo pradėta statyti Šv. Vito katedra; darbams vadovavo Matthieu d'Arras. 1356 m. jį pakeitė vokiečių kilmės architektas Peteris Parleris. Jis nugriovė gurtus, sukonstravo žvaigždinius skliautus, juos iki pat žemės papuošė lipdiniais, o chorą ties triforijumi suskaidė vidinėmis sienomis – tai iš Anglijos, Prancūzijos, Strasbūro ir Kelno architektūros perimti elementai. Kiti Parlerių šeimos nariai XIV a. pabaigoje dirbo Šiaurės Vokietijoje, Strasbūre, Austrijoje, Prahoje ir Italijoje.

Intensyvūs mainai ir įtaka, kurią didieji internacionalinės gotikos meno židiniai darė vienas kitam, dar ryškiau matyti iš sąlygiško skulptūros stilistinio vientisumo ir iš didžiulės teritorijos, kurioje paplitę tie patys bruožai. Kalbant apie portreto raidą, reikia paminėti Beri kunigaikščio antkapinę skulptūrą, sukurtą Jeano de Cambrai Buržo katedroje, ir Peterio

Clausas Sluteris

Mozės šaltinis, Šanmolio vienuolyno Nukryžiuotojo skulptūros pagrindas. 1396–1405 (Dižonas, Šanmolio ligoninė). *Ph. © Dagli Orti*



Iš Olandijos miesto Harlemo kilęs Clausas Sluteris apie 1380 m. darbavosi su Briuselio akmentašiais. 1384 m. jis stojo tarnauti Burgundijos hercogui ir pradėjo dirbti skulptoriaus Jeano de Merville'io dirbtuvėje. 1389 m. Sluteris perėmė vadovavimą šiai dirbtuvei ir prieš mirtį (1405 m. pabaigoje) perdavė ją savo sūnėnui Clausui de Werve'ui.

Sluterio vardas neatsiejamas nuo Šanmolio vienuolyno Dižone, kur palaidoti hercogai. Bažnyčios portale (1390–1393) ir Pilypo Drąsiojo antkapyje (kurį apie 1410 m. užbaigė Clausas de Werve'as) Sluteris atsisakė tradicinės tematikos: raudotojus vaizduoja ne prie karsto, o laisvai vaikštinėjančius subtiliomis alebastro galerijomis. 1396 m. Sluteris pradėjo kurti garsųjį Mozės šaltinį. Tai monumentali šešių pranašų laikoma Nukryžiuotojo skulptūra, stovinti didžiulio kartūzų vienuolyno fontano viduryje. Dailininkas Jeanas Malouelis ir auksuotojas Hermannas de Cologne'as kūrinį nuspalvino ir paauksavo. Pranašų skulptūros, išsiskiriančios realistiniais bruožais ir tvirtomis, neregėtos apimties drapiruotėmis, padarė didžiulę įtaką tolesnei Burgundijos skulptūros raidai.

Parlerio autoportretą kitame Europos pakrašty – Prahos katedros triforijuje. Kitas to paties skulptoriaus kūrinys – Otakaro II Pršemislo antkapinė skulptūra Prahoje (iki 1377) – pasižymi išraiškingu realizmu, primenančiu apaštalų galvas, kurias, kaip manoma, Meene prie Jevro sukūrė Beauneveu (Luvro ir Buržo muziejai).

Internacionalinės gotikos dvasią atskleidžia ir grakšti karalienės Izabelės Bavarės statula (stovinti ant židinio, pastatyto Guy de Dammartino Puatjė rūmų didžiojoje salėje maždaug 1384–1390 m.), ir tuo pat metu Vokietijoje, Bohemijoje ir Silezijoje sukurtų *Schöne Madonnen* „gražusis stilius". Ta pačia dvasia pulsuoja ir nerūpestinga elegancija pasižyminčios Venecijos Šv. Morkaus bažnyčios ikonostaso statulos, kurias sukūrė Pietro Paolo ir Jacobello dalle Masegne, – jie taip pat dirbo Bolonijoje, Milane ir Mantujoje, – arba seniausios scenos, pavaizduotos Florencijos baptisterijos šiaurinėse duryse, kurias 1402–1424 m., po 1401 m. paskelbto konkurso, sukūrė Lorenzo Ghiberti: čia susilieja vėlyviausi Florencijos gotikos bruožai ir pirmieji renesanso požymiai. Dar labai „gotikinėje" Kristaus tarp mokytojų scenoje, išsiskiriančioje iš architektūrinio fono, kuriame panaudoti trečento dailininkų erdvės vaizdavimo išradimai, skulptūrinio masto drapiruotės, veidų plastiškumas ir realizmas rodo, kad Lorenzo Ghiberti, kaip ir Clausas Sluteris, ieškojo naujų meninių priemonių.

Kadangi internacionalinės gotikos stilistiniai bruožai tie patys daugelyje šalių, šiuolaikiniams istorikams dažnai nelengva nustatyti autorystę. Pavyzdžiui, tvirtomis, galingomis linijomis pasižymintis nedidelis ant kelių klūpantis auksuotos bronzos pranašas, kadaise laikęs filakterijų (Luvro muziejus), buvo lyginamas su Beauneveu sukurtomis pranašų skulptūromis Buržo Šventojoje koplyčioje, su Beri kunigaikščio psalmyno pranašų paveikslais, nupieštais naudojant grizailės techniką, su Mozės šaltinio pranašais ir su Ghiberti Kristų supančiais mokytojais, pavaizduotais Florencijos baptisterijos šiaurinėse duryse. Šiandien žinoma, kad mažasis Luvro pranašas ir jo antrininkas Klivlando muziejuje puošė 1409 m. trijų Paryžiaus auksakalių sukurtos Šv. Germano Pievų bažnyčios relikvinės pagrindą, taigi aišku, kad visoms dar nesenoms hipotezėms dėl autoriaus bei įvairiems sugretinimams įtaką darė bendras internacionalinės gotikos stilius.



Melchior Broederlam, *Bėgimas į Egiptą,* Šanmolio vienuolyno retabulas, apie 1400, dešiniosios sąvaros fragmentas (Dižonas, Dailės muziejus). Baseinėlis pirmame plane ir peizažas sukelia gelmės įspūdį – tai viena iš Italijos trečento naujovių. Į akis taip pat krinta švelnus reljefiškumas ir vilnijančios drapiruotės – XIV a. elegancijos siekusių Prancūzijos menininkų atradimas. O šv. Juozapas, kuris geria atlošęs galvą, jo kruopščiai pavaizduoti rūbai ir nešulys – „flamandų realizmo" rezultatas. *Ph. Studio Remy © Larbor/T*

Trebono (Vitingau) meistras, 1378–1427, *Prisikėlimas,* Trebono Pasijos retabulo pano, Praha, apie 1380 (Praha, Nacionalinė galerija).
Ph. du musée © Larbor/T



XIV a. pabaigos–XV a. pradžios dailė

Panašūs klausimai kyla ir nagrinėjant dailę. Paveiksluose į akis krinta internacionalinei gotikai būdingi bruožai: elegantiškas linijų ritmas, dėmesys deskriptyvinėms ar realistinėms detalėms ir svajingo dvasingumo siekis. Trebono retabulo meistras, apie 1380–1390 m. Prahoje dirbęs čekų dailininkas, ir Conradas de Soestas, kūręs Vestfalijoje 1390–1422 m., naudodami išpuoselėtą ir aristokratišką personažų vaizdavimo manierą, sujungia Prancūzijos menui būdingą vingiuojančią liniją ir Italijos meno išradimą – erdvės gilumą (šv. Paulių vaizduojantis pano (Miunchenas) iš Dortmundų šeimos nešiojamo altoriaus). Miuncheno *Veronikos* (pano iš Kelno Šv. Severino bažnyčios) meistras subtiliais potėpiais ir švariais tonais švelnų ir grakštų Veronikos veidą susieja su

tragišku ir hieratiniu Kristaus atvaizdu. Apatiniuose pano kampuose žavingi garbanoti pūstažandžiai angeliukai įkūnija ramybę ir grakštumą – tuo jie panašūs į Švč. Mergelę Mariją supančius angelus iš Viltono diptiko, sukurto apie 1400 m. Anglijos karaliui Ričardui II (Londonas, Nacionalinė galerija).

Frankfurto *Rojaus sodo* meistras *(Städelsches Kunstinstitut),* kūręs nežinia kokiame Pareinės regione, Švč. Mergelę Mariją ir šventuosius vaizduoja uždarame viduramžių sode aukštomis sienomis, kupiname įvairiausių gėlių, kur tvyro poetiška ir mistiška atmosfera. Panašia nuotaika pasižymi ir jaunojo Stefano da Veronos kūrinys *Madona rožių sode* (Verona, Senoji pilis): atrodo, kad realybė ištirpsta, subtiliai susiliejant linijoms ir spalvoms, tik šviesa šiltesnė, kaip būdinga Italijoje. Lorenzo Monaco, kurio 1410 m. sukurtas Alyvų kalno vienuolyno retabulas (Uffizi galerija) ir *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas* (1414, Uffizi galerija) išsiskiria gyvomis spalvomis, vingiuotomis drapiruotėmis, išraiškingais veidais ir pailgintais siluetais, yra tikras internacionalinės gotikos atstovas. Internacionalinei gotikai priskiriamas ir Florencijoje 1423 m. Gentile's da Fabriano sukurtas *Išminčių pagarbinimas* (Uffizi galerija), kur išminčius lydi prabangi feodalų ir riterių palyda.

Prancūzijos dailininkai, daugiausia kilę iš Flandrijos ir Olandijos, išplatino internacionalinės gotikos variantą, kartais vadinamą franko-flamandišku stiliumi. Jame susilydo prancūzų gotikos elegancija, italų dėmesys erdvei bei gelmei ir flamandams būdingas kruopštus detalių

Viltono diptikas, Anglijos karalių Ričardą II Švč. Mergelei Marijai paveda šv. Jonas Krikštytojas, žiedą laikantis šv. Eduardas Išpažinėjas ir šv. Edmundas su strėle (Londonas, Nacionalinė galerija). *Ph. E. Tweedy* © *Larbor/T*





Broliai Limbourgai, gruodžio mėnuo, rago signalas Vensenų girioje, *Puošnusis Beri kunigaikščio valandų maldynas,* vienos miniatiūros detalė, apie 1413–1416 (Šantiji, Condé muziejus). Tolumoje matyti Vensenų pilis. Tikslios detalės, gelmės ir erdvės vaizdavimas pasitelkiant šviesą – tai pirmieji XV a. flamandų dailės perversmo ženklai. *Ph. © Giraudon/T*

vaizdavimas. 1381–1401 m. Ipre dirbęs Melchioras Broederlamas, ištapęs skulptoriaus Jacques'o de Baerze'o Šanmolio vienuolynui sukurto retabulo sąvaras (Dižono muziejus), vilnijančias formas derina su realistiškomis detalėmis, o tobulą reljefiškumo kūrimą – su erdvės įvaldymu. Jeanas Malouelis, 1415 m. Dižone miręs flamandas, jam priskiriamoje didžiojoje apvalioje *Pietoje* (Luvro muziejus) naudoja ryškias spalvas, kompoziciją kuria rafinuotai, atsižvelgdamas į pano išlenkimą, o jo subtilūs potėpiai rodo dvigubą – Sienos modelių ir Paryžiaus meno – įtaką.

Beri kunigaikščiui dirbo ir Jacquemart'as de Hesdinas, o nuo 1404 iki 1416 m. – garsieji broliai Limbourgai, Paulis Hermannas ir Jeanas, Jeano Malouelio sūnėnai. Jacquemart'as de Hesdinas iliuminavo dalį *Mažojo Beri kunigaikščio valandų maldyno* (Nacionalinė biblioteka), sukūrė *Gražiojo valandų maldyno* iliustracijas per visą puslapį (apie 1400,

Briuselio karališkoji biblioteka) ir didžiuosius *Didžiojo valandų maldyno* paveikslus (juos baigė 1409). Vienas jų – *Kryžiaus nešimas* – saugomas Luvre; erdvės vaizdavimas ir personažų išdėstymas pakopomis atspindi Sienos menininkų, ypač Simone's Martini, įtaką. Paveiksle taip pat ryškūs šiaurietiškas dėmesys vaizdingoms detalėms, pavyzdžiui, vėjyje plevėsuojančioms vėliavoms ar pirmame plane pavaizduotiems dviem Pomeranijos šunims, ir Paryžiaus meno bruožai, pavyzdžiui, judesių elegancija. Brolių Limbourgų paveikslai *Mažajame Beri kunigaikščio valandų maldyne* (apie 1405–1410) ir ypač jų iliustruotas *Puošnusis Beri kunigaikščio valandų maldynas* (apie 1413–1416, Šantiji) – rafinuotas internacionalinės gotikos šedevras. Tačiau, be akivaizdžios Italijos meno įtakos, išlavinto pastabumo, pasakojimo pajautimo, kruopščių potėpių, ryškėja ir naujas šviesos vaidmuo: ji reguliuoja planų gelmę ir pranašauja stilistinį van Eycko perversmą.



Goldenes Rösl (auksinis arkliukas), kurį 1404 m. karaliui Karoliui VI padovanojo Izabelė Bavarė Naujųjų metų proga. Auksas, paauksuotas sidabras, tapytinis emalis, perlai ir brangakmeniai, aukštis – 62 cm, Paryžius, apie 1402–1403 (parapijos bažnyčios lobynas, Altiotingas, Bavarija). Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu, prie kurio kojų du vaikai – šv. Jonai, sėdi ant nedidelės pakylos pinučių pavėsinėje, primenančioje Frankfurto Rojaus meistro ar Stefano da Veronos uždarą sodą; karalius ir jo šalmą laikantis tarnas užlipo laiptais ir klūpo priešais Mariją, o apačioje kitas tarnas už apynasrio laiko karaliaus žirgą. *Ph. © Bayrisches Nationalmuseum, Munich*

Tuo pat metu Paryžiuje maršalo de Boucicaut *Valandų maldyno* (Paryžius, Jacquemart'o André muziejus) meistras, dirbęs maždaug 1405–1410 m., peržengė piešinio ir spalvų tradicinės elegancijos bei aristokratiško subtilumo ribas ir šviesos pustoniais kurdamas oro perspektyvą priartėjo prie šiaurinių regionų dailės. O Roano *Didžiojo valandų maldyno* (Nacionalinė biblioteka) meistro, apie 1410 m. dirbusio Paryžiuje, vėliau - Anžu, erdvės ir perspektyvos problemos visai nedomino; jam rūpėjo realizmas su patetiškais akcentais.

Prabangus menas

Prabangos pomėgį geriausiai rodo brangūs kūriniai, kuriuos XIV a. princai aistringai kolekcionavo: gemos, įvairiausios brangenybės ir auksakalių gaminiai. XIV a. antrojoje pusėje Paryžiaus auksakaliai, naudodami prabangią medžiagą ir spindinčias spalvas, išrado naują techniką - tapytinį emalį ant aukso pagrindo. Vienas seniausių šios naujovės pavyzdžių - Karolio V skeptras (Luvro muziejus; žr. 102 p.), kurio lelija kadaise buvo „natūraliai" padengta baltu neskaidriu emaliu. Ši nepaprastai brangi technika tapo labai populiari Paryžiuje apie 1400 m.: princams buvo sukurta daugybė prabangių „žaisliukų", iš kurių tik nedaugelis išliko iki mūsų dienų. Tarp pastarųjų reikia paminėti Estergome, Vengrijoje, sukurtą „Motiejaus Korvino" Nukryžiuotąjį, kurį 1403 m. Burgundijos hercogienė padovanojo Pilypui Drąsiajam Naujųjų metų proga: ant kalvelės, kur mėtosi kaukolė ir kaulai, iškyla baltu emaliu padengtas Kristus, prikaltas prie perlais ir lapų bei vaisių ornamentais puošto kryžiaus; prie jo Marija ir šv. Jonas. Apačioje, antablemente, - prie kolonos pririšto vienišo kenčiančio Kristaus statulėlė.

XV a. pradžioje ši technika išplito už Paryžiaus ribų, bet gražiausi dirbiniai buvo sukurti Paryžiuje. Joks kūrinys nepasižymi tokiu subtiliu tobulumu, kaip garsusis Altiotinge, Bavarijoje, sukurtas *Goldenes Rösl* („Auksinis arkliukas"), kurį 1404 m. karaliui Karoliui VI padovanojo Izabelė Bavarė Naujųjų metų proga. Tobulybės siekis, aukso ir emalio, spalvomis galinčio varžytis su paveikslais, prabanga, dėmesys siužetui ir vaizdingoms detalėms, riterystės motyvai susilieja į neužmirštamą internacionalinės gotikos kūrinį.

Viduramžių gobelenai



Gobelenų serija *Dama su vienaragiu*, „Mano vienintelis troškimas". Išausta iš vilnonių ir šilkinių siūlų. Apie 1500 (Paryžius, Kliuni muziejus). Kiekviena scena (Skonis, Uoslė, Klausa, Lytėjimas, Rega ir paskutinė, sunkiausiai paaiškinama) vyksta ant kalvelės, kurią supa „milfleriškas" smulkių gėlyčių ir gyvūnėlių fonas.
Ph. © RMN/R.G. Ojeda

Viduramžių gobelenų istorijoje daug neatsakytų klausimų. Beveik nieko nežinoma apie gobelenų ištakas iki nepaprastos milžiniškos Anžė *Apokalipsės* serijos, nuaustos Anžu kunigaikščiui 1373–1380 m., – pirmojo viduramžių gobelenų „paminklo".

Bažnyčia ir princai kaupė brangius gobelenus, kartais išaustus iš aukso ir sidabro siūlų. Iš inventoriuose nurodyto jų skaičiaus ir įspūdingų matmenų galima spręsti, kad jie nebuvo naudojami vien patalpoms įrengti: tai buvo būdas kaupti kapitalą, juos mainydavo į kitas prekes ar dovanodavo kaip diplomatines dovanas, iškilmingomis progomis jais būdavo išklojamos gatvės (akivaizdus galybės ženklas), jie keliaudavo iš rūmų į rūmus paskui niekada ramybės nerandančius princus.

Neseniai tyrinėjant gobelenų gamybos organizavimą nustatytas svarbus didžiųjų „įmonininkų" vaidmuo. Tarp jų galima paminėti Paryžiuje gyvenusį Nicolas Bataille'į, Anžu kunigaikščio „kambario tarną", kurio dėka šis įsigijo, be kitų gobelenų, garsiąją *Apokalipsę*, taip pat XV a. Olandijoje gyvenusį Pasquier Grenier, tiekusį gobelenus Burgundijos hercogams, arba Briugėje dirbusį Jeaną Arnolfini, kuris priimdavo užsakymus, parūpindavo žaliavų, paskirstydavo darbus kartonų kūrėjams ir įvairioms audėjų dirbtuvėms, rūpindavosi baigtų gobelenų sandėliavimu ir pardavimu.

XIV a. gobelenų gamybos centras buvo Paryžius, bet nuo 1421 m. jame buvo sukurti vos du ar trys gobelenai, o Briuselyje maždaug 1450 m. – apie penkis šimtus. Vis dėlto XV a. jokia šalis negalėjo lygintis su Flandrija ir Olandija. Gobelenų gamyba virto tikra pramonės šaka, ji išplito iki pat Italijos (Giacomo da Flandria Feraroje,

Jacquet d'Arras Sienoje). Audimo tobulumu ypač garsėjo Arasas; Italijoje šio miesto pavadinimas tapo gobelenų sinonimu *(arazzi)*. Vis dėlto nėra pakankamai tekstų, kurie leistų apie 1402 m. sukurtus Turnė katedros choro šv. Piato ir šv. Eleuterijaus gobelenus, kurių fone vaizduojami karpyti lapai, tiksliai priskirti Araso dirbtuvėms, o 1502–1506 m. nuaustą šv. Anatualio Saleniečio seriją (Luvro muziejus) – Briugės dirbtuvėms. Daugelis XV a. pirmojoje pusėje sukurtų gobelenų „su karpytais lapais" priskiriami Arasui *(Širdies įteikimas*, saugomas Luvro muziejuje), nors, be abejo, ne visi buvo sukurti būtent šiame mieste. Kadangi dirbtuvių stiliai ir metodai greitai išplisdavo, autorystę nustatinėti reikia labai atsargiai.

Atrodo, kad apie 1500 m. Briuselyje imta austi prabangius tankios kompozicijos gobelenus. Šis XV a. pirmojoje pusėje vyravęs stilius *(Paskutinis teismas*, saugomas Luvro muziejuje) prigijo visoje Olandijoje.

Gobelenuose atsispindi ir kartonus ruošiančių dailininkų menas. Kartais lengviau nustatyti, kur buvo sukurtas gobeleno piešinys, nei kur jis buvo išaustas: pavyzdžiui, Anžė Apokalipsės kartonai, kuriuos į Paryžių Nicolas Bataille'iui atgabeno Hennequinas de Bruges'as, yra „frankoflamandiško" stiliaus, o Ruano muziejuje esančių *Sparnuotų elnių* (apie 1450–1460) ar garsiosios Kliuni muziejuje saugomos serijos *Dama su vienaragiu* (apie 1500) stilius prancūziškas.

Tačiau didieji šedevrai smarkiai skiriasi nuo dažniau austų kuklių gamtos vaizdelių su piemenimis, valstiečiais ar medkirčiais. Tokie gobelenai buvo kuriami pagal tuos pačius trafaretus: dirbtuvės neretai panaudodavo dalį ankstesnių kartonų. Tokia praktika taip išplito, kad 1476 m. Briuselio dailininkai net padavė audėjus į teismą.

Anžė gobelenų serija *Apokalipsė*, „Moters pasirodymas danguje" (33 scena). Išausta iš vilnonių siūlų. Paryžius (?), apie 1373–1380 (Anžė, Apokalipsės galerija, gobelenų kolekcija). „Ir pasirodė danguje didingas ženklas: moteris, apsisiautusi saule, po jos kojų mėnulis, o ant galvos dvylikos žvaigždžių vainikas. (...) Ir ji pagimdė sūnų, berniuką (...). Kūdikis buvo paimtas pas Dievą, prie jo sosto." (Apr 12, 1–5). *Ph. © Giraudon/T*



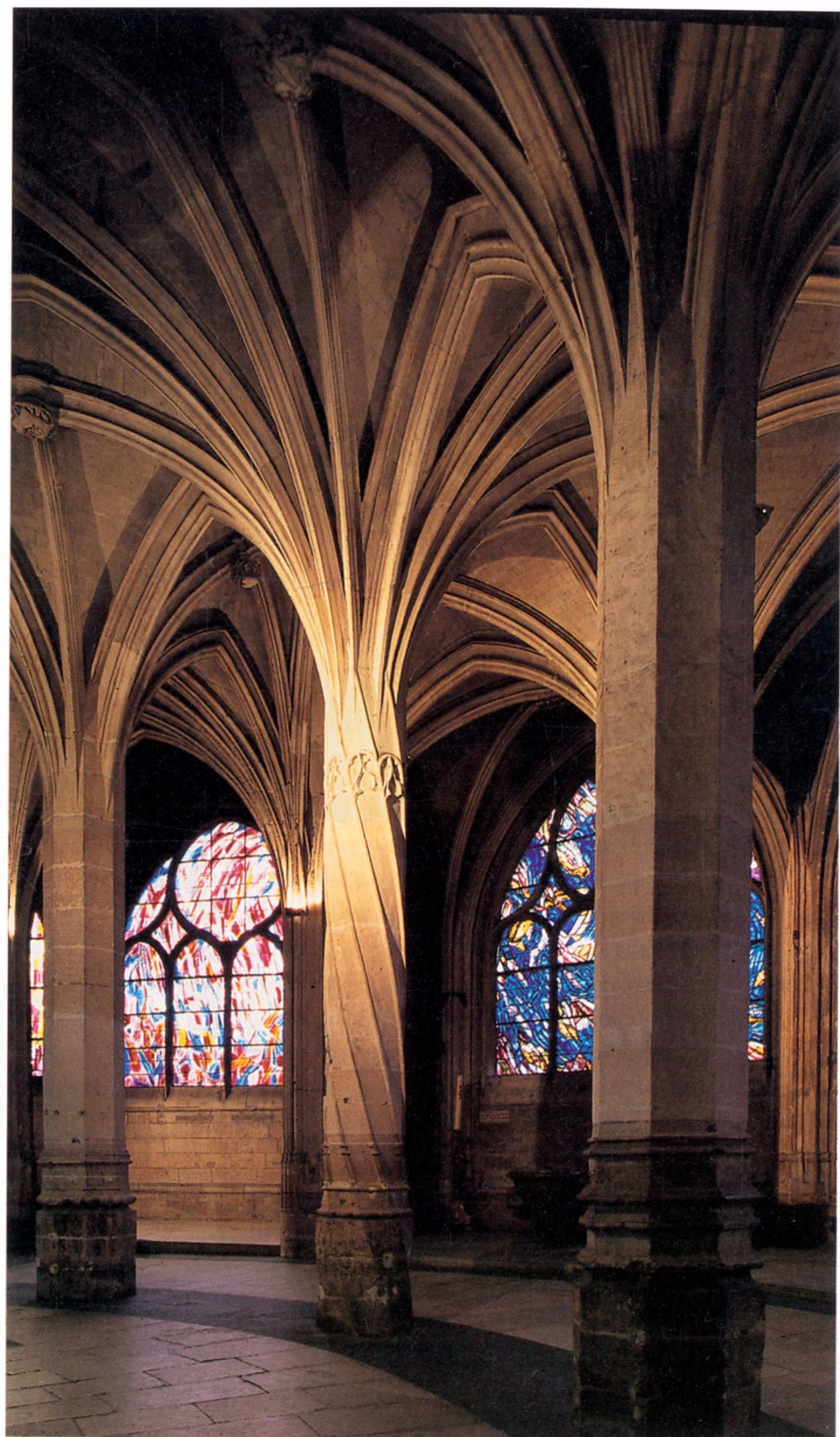
VIDURAMŽIŲ PABAIGA

XV a. – ne tik Italijos renesanso, bet ir paskutinio gotikos meno proveržio epocha. Tai buvo sudėtingas laikotarpis – „viduramžių ruduo", pasak istoriko Huizingos. Gotikinę Europą krėtė paskutiniai Šimtamečio karo ir Didžiojo skilimo protrūkiai, žlugo Karolio Drąsiojo svajonė įkurti Burgundijos karalystę, suklestėjo tautiškumas ir šiuolaikinės kalbos (Chauceris, Villonas), o Italijoje triumfavo renesansas.

Vadinamasis liepsnotasis menas, – šis terminas taikomas architektūrai ir monumentaliajam dekorui, – taip vadinamas dėl įgaubtų ir išgaubtų kreivių žaismo, langų pertvarose kuriančio virpančių liepsnos liežuvių vaizdą. Tipiškas tokio žaismo pavyzdys – Vandomo Švč. Trejybės bažnyčios fasadas (apie 1500). Liepsnotasis menas nepasižymi nei plano, nei vertikaliosios projekcijos naujovėmis; jam būdingas naujų dekoratyvinių priemonių ieškojimas ir nepaprasta dekoro gausa. Paprasti ir į ilgį ištęsti žuvies pūslės ornamentai, krabais ir raitytais lapų ornamentais puoštos nusmailintos, pleištinės, plokščiosios ar krežinės arkos su stambiu kryžiažiedžiu viršuje, smailūs ir ploni lipdiniai, aukšti plintai su išsikišimais ir ryškiomis briaunomis, dar nedrąsiai naudoti XIV a. pabaigoje (Riomo Šventoji koplyčia, kurią Guy de Dammartinas pastatė Beri kunigaikščiui), XV a. tapo vis gausesni; fasadai, portikai ir langai jais buvo puošiami neregėtai drąsiai ir meistriškai.

Visi šie elementai matyti išsišovusiame Ruano Šv. Maklu bažnyčios fasade (nuo 1434), Šv. Mykolo kalno vienuolyno bažnyčios chore, pradėtame statyti 1446 m., Dievo Motinos Dyglio bažnyčioje (Marna), Paryžiaus Šv. Severino bažnyčioje (XV a. antroji pusė) ir civilinėje architektūroje (Jacques'o Coeuro rūmai Burže, nuo 1438; Ruano rotušė). XV a. pabaigoje–XVI a. pradžioje Abvilio Šv. Vulfrano bažnyčios, Vandomo bažnyčios fasado, Luvjė Dievo Motinos (apie 1510) ir Bru bažnyčių dekoras, galima sakyti, įsisiautėja; kartais dėl pernelyg gausių architektūrinių linijų net nebelieka bendro vaizdo (Ruano katedros Sviesto bokštas). Pastatų viduje skliautai tampa tikru nerviūrų raizginiu ir puošiami karulio formos spynų akmenimis. Nebelieka kapitelių: skliautai nusileidžia tiesiai ant statramsčių (Kleri Dievo Motinos bažnyčia, 1440–1482). Pastarieji labai įvairūs: vieni atrodo kaip statūs prizminių nerviūrų pluoštai, kiti senoviški – lygios kolonos (Šv. Mikalojaus Uosto bažnyčia prie Nansi, 1496–1544), dar kiti išdabinti vingiuotais kontūrais (Rodezo katedra) ar spiralės pavidalo dekoru (Paryžiaus Šv. Severino bažnyčia). Figūrinė skulptūra arba įsilieja į šią estetiką, kaip rodo portikų ir chorų aptvarų nėriniai (Albi Šv. Cecilijos katedros portikai, pastatyti vyskupui Liudvikui Ambuaziečiui 1473–1502 m.), arba rutuliojasi savarankiškai, kaip matyti iš antkapinių ar devocinių skulptūrų. Vis dėlto dažniausiai skulptūros statomos po puošniais baldakimais arba sumažintuose pastatuose (kapai Bru bažnyčioje). Menininkai iki kraštutinumo plėtoja gotikinį realizmą:

Paryžiaus Šv. Severino bažnyčia, deambulatorijaus vidus, XV a. antroji pusė.
Ph. © Serge Chirol





Švč. Trejybės bažnyčia, Vandomas (Luara ir Šeras), vakarinis fasadas, apie 1500. *Ph. © Greff-Iris/T*

jie nepaprastai mėgsta iliuzionizmą, gausiai skulptūriniu dekoru puoštas pastatų imitacijas ir *trompe l'œil* (Burže pro netikrus Jacques'o Coeuro rūmų langus žvelgiantys personažai). Jie taip pat imasi naujų ikonografinių temų: dažnai vaizduojamas Kristaus laidojimas virsta tikra teatro scena (Šaursas, Toneras, Solesmas), o Kančios dramos veikėjų skulptūros yra natūralaus dydžio. Kartais antkapių menas net patiria įdomių metamorfozių, pavyzdžiui, ekstravagantiškas Philippe'o Pot antkapis (Luvro muziejus), kur plokštę, ant kurios guli velionio skulptūra, laiko vien raudotojai.

Kartais liepsnotasis dekoras būna ir kuklesnis, kaip rodo Mobežo Šv. Aldegondos gobtuvo relikvinės (1469), laikomos dviejų nuo jos svorio sulinkusių angelų, subtilūs langai ir viršuje pritaisyta prabangi ažūrinė koplytėlė. Liepsnotuoju dekoru taip pat puošiamos stalės (Amjeno katedra, 1508–1522), skrynios ir medinės spintelės.

Liepsnotasis menas nepaprastai suklestėjo Olandijoje ir Flandrijoje (Leveno rotušė): Pietų Olandijoje buvo masiškai kuriami didžiuliai spalvinto ir auksuoto medžio retabulai (Antverpenas ir Briuselis). Dekoro pertekliumi pasižymi ir Anglijos statiniai: Oksfordo teologijos mokykla (1430–1483), Kembridžo karališkojo koledžo koplyčia (baigta tik XVII a.)

Dešiniajame puslapyje apačioje: Leveno rotušė, kurią 1448–1463 m. pastatė Mathieu de Layens'as. *Ph. Ch. Monty-Larbor/T*

Jacques'o Cœuro rūmai, Buržas, vidinio kiemo fasadas, 1443–1453. Šie rūmai buvo pastatyti Jacques'ui Coeurui, kuris buvo karaliaus Karolio VII iždininkas. *Ph. © Phédon Salou-Artephot/T*

ir Vestminsterio Henriko VII koplyčia (1503–1519), kurios suskaidytus gotikinius skliautus puošia neįtikėtini karulio formos spynos akmenys. Germaniškų šalių bažnyčiose, tokiose kaip Dancigo Švč. Mergelės Marijos, Ingolštato Dievo Motinos ir Anabergo (Austrija) Šv. Onos, aukštus medžius primenantiems pilioriams ir išsišakojusiems skliautams antrina stulbinantys skulptūriniai retabulai, sukurti Adamo Kraffto (Niurnbergo Šv. Lauryno bažnyčios retabulas, kurio aukštis siekia daugiau nei 20 m, 1493), Gregorio Erhardto, Hanso Multscherio ar Veito Stosso (Krokuvos Dievo Motinos katedros retabulas, 1486). Juose susipina įvairūs žanrai: centrinę dalį puošia karštligiškai gestikuliuojančių personažų statulos, kurias galima paslėpti uždarius ištapytas sąvaras, o viską vainikuoja kone skliautus siekiantys auksuoto medžio ornamentai – auksakalystės technikos imitacija. Sunki ir perkrauta Vokietijos vėlyvoji gotika *(Spägotik)* XVI a. pradžioje gyvavo Viurcburge (ten dirbo skulptorius Tilmannas Riemenschneideris, 1468–1531), vėliau Vengrijoje, Bohemijoje, Lenkijoje. Ispanijoje *gotico florido* nevengia kraštutinumų, kaip matyti iš Burgoso katedros kryžmos (1448) ar Burgoso Mirafloreso vienuolyno retabulo, kurį sukūrė Gilis de Siloe ir Diego de la Cruzas (1496–1499): šis milžiniškas auksuotas antstatas užima visą sieną. O Portugalijoje į liepsnotąjį meną buvo įtraukiama egzotiškų elementų, kuriuos iš tolimų kelionių atgabeno Portugalijos jūrininkai. Jie būdingi Švč. Mergelės Marijos Nugalėtojos bažnyčiai ir vienuolyno, kurį Emanuelio I laikais (1495–1521) pastatė Boytacas, arkadų dekorui.



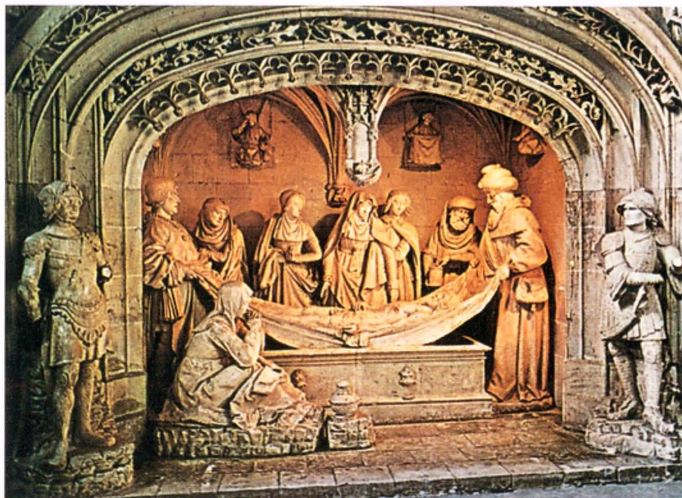


Vėlyvoji gotika, arba ankstyvasis renesansas

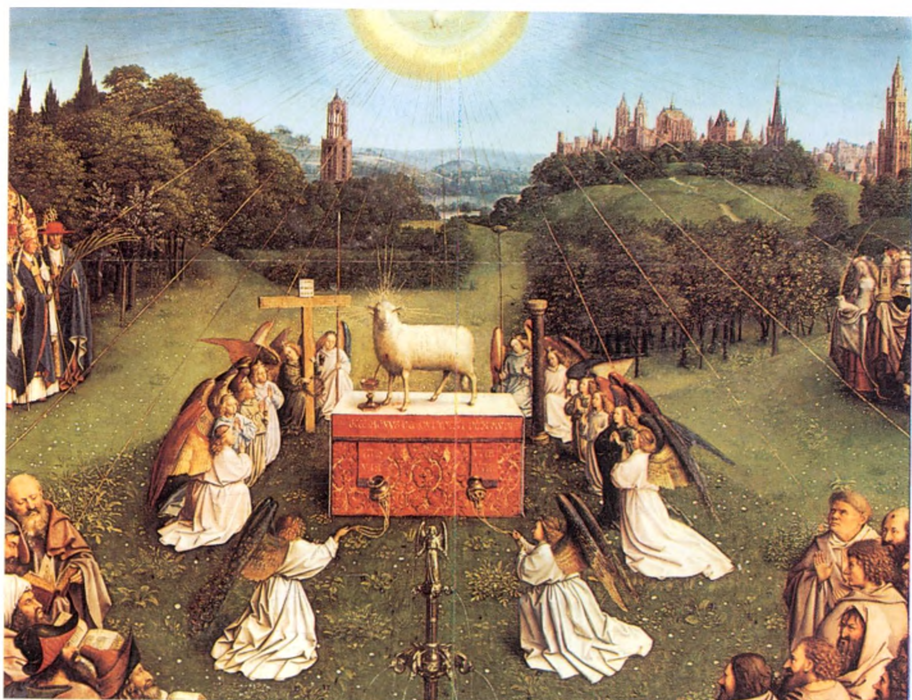
Greta nerimastingų vėlyvosios gotikos formų gyvavo ir klasikiniu santūrumu dvelkiantis renesansas, susiformavęs Florencijoje XV a. pradžioje: Ruano Šv. Maklu bažnyčios nėrinius primenantis dekoras buvo sukurtas tuo pat metu kaip ir Pazzi koplyčios Florencijoje; kai mirė Leonardas da Vinci, kaip tik buvo baigiamas Vandomo Švč. Trejybės bažnyčios fasadas. Tačiau, kalbant apie XV a., nepakanka supriešinti du visiškai skirtingus meno pasaulius – blėstančią gotiką ir besiskleidžiantį renesansą. Pavyzdžiui, Italijoje iki pat XVII a. pradžios statytą Milano katedrą puošia gotikinis dekoras, o gotikiniai Venecijos Aukso rūmų ornamentai vietą renesansui užleidžia labai nenoromis.

Nors Italijoje Masaccio pasiekė ribą, kurią peržengus pasukti atgal tapo nebeįmanoma, likusių Europos šalių dailėje juntamas tam tikras dvilypumas. Flamandų dailė, kaip ir italų, užima labai svarbią vietą XV a. mene dėl naujovių, kurias įdiegė broliai van Eyckai (Janas, pirmąkart paminėtas 1422 m., mirė Briugėje 1441 m., ir Hubertas, apie kurio gyvenimą žinoma mažiau).

Nors van Eyckai nebelaikomi aliejinės tapybos išradėjais, reikia pripažinti, kad būtent jie, supratę šviesos vaidmenį, įvykdė Limbourgų pradėtą flamandų dailės perversmą. Jų pirmas kūrinys, dėl kurio autorystės neabejojama, – retabulą puošiantis *Mistinis avinėlis* (1432, Gento Šv. Bavo katedra) – stebina ne tik tobulomis formomis, bet ir akivaizdžiu perspektyvos problemų sprendimu pasitelkiant šviesą. Naudojant šviesą, kuriami pakopomis išdėstyti horizontai, modeliuojamos formos ir reljefiškumas, pabrėžiamos arba toliuose nuslopinamos detalės, liudijančios didelį pastabumą.



Kristaus laidojimas, Solesmo (Sartas) vienuolyno laidojimo rūsys, 1496. Solesmo skulptūrų, kuriose galima įžvelgti ir šiokių tokių renesanso bruožų, autorystė buvo priskiriama daugeliui garsių apie 1500 m. dirbusių skulptorių. *Ph. © Abbaye de Solesmes/T*



Hubertas ir Janas van Eyckai, *Mistinio avinėlio* poliptikas (Gentas, Šv. Bavo katedra), centrinio pano fragmentas: šventųjų būrys spiečiasi apie Avinėlį. Įraše sakoma, kad šį poliptiką, kurį Šv. Bavo katedros Šv. Jono Krikštytojo koplyčiai užsakė senešalas Joosas Vydas su žmona, apie 1425 m. (?) pradėjo Hubertas ir 1432 m. baigė Janas van Eyckas.
Ph. Lou © Larbor/T

Atrodo, kad šis atradimas flamandų realizmą galutinai atskiria nuo viduramžių, nors ir forma, ir nuotaika, ir linijos, ir detalės dar viduramžiškos. Nuo tada Janas van Eyckas kuria šviesos žaismą: šviesa krinta pro langą (sutuoktinių Arnolfini portretas; Londonas, Nacionalinė galerija) arba netiesiogiai apšviečia patalpą, kurioje yra Švč. Mergelė Marija ir kancleris Rolinas (Luvro muziejus), ir suteikia gyvumo veidams, drapiruotėms bei grakštiems gotikiniams auksinės Švč. Mergelės Marijos karūnos ornamentams. Van Eycko amžininko Flemalio meistro (be abejo, tai Robertas Campinas, 1406–1444 m. dirbęs tapytojas iš Turnė) kūryboje ryškus dėmesys detalėms (Merodo triptikas, Niujorkas, Metropoliteno meno muziejus). Jo mokinys Rogeras van der Weydenas, arba Roger de la Pasture'as, irgi gimęs Turnė (apie 1400, mirė Briuselyje 1464), tradicinėms religinėms temoms ir rafinuotai blėstančios gotikos elegancijai dar suteikia aštraus skausmingumo (*Nuėmimas nuo kryžiaus,* Madridas, Prado muziejus, 1435) ir nepaprasto lyriškumo (Bono Paskutinio teismo poliptikas, apie 1445–1450). Šio tapytojo poveikis buvo juntamas visą amžių: jis padarė įtaką ir Levene dirbusiam Dirkui Boutsui, ir Gente kūrusiam Hugo van der Goesui, ir Memlingui, paskutiniam garsiam viduramžių epochos flamandų tapytojui, gyvenusiam Briugėje nuo 1465 iki 1494 m.

Visą XV a. flamandų dailė darė didelę įtaką Pareinės (ten ji paskatino paskutinį gotikinės tapybos proveržį), Ispanijos ir Prancūzijos dailei. Pareinės regiono Kelno mokykla, nors ir labai besilaikanti tradicijų, vis

Didieji Vakarų hercogai

Philippe'o Pot (didžiojo Burgundijos senešalo, mirusio 1493 m.) antkapis iš Sito vienuolyno. Burgundija, XV a. pabaiga (Paryžius, Luvro muziejus). *Ph. H. Josse © Larbor/T*



1364 m. Pilypas Drąsusis (mirė 1404), Karolio V brolis, tapo Burgundijos hercogu. Santuoka su Margarita Flandriete, turtingų Flandrijos, Artua ir Burgundijos (dabartinis Franš Kontė regionas) grafysčių paveldėtoja, įtvirtino hercogo ekonominę ir politinę galybę. Jo įpėdiniai Jonas Bebaimis (valdė 1404–1419), Pilypas Gerasis (1419–1467) ir Karolis Drąsusis (1467–1477), vykdę sumanią dinastijų susigiminiavimu pagrįstą politiką, dar labiau sustiprino Burgundijos hercogystę, prie jos prijungdami Olandiją ir Zelandiją (1428), Brabantą ir Limburgą (1430). To meto kronikininkai Enguerrand'as de Monstrelet, Georges'as Chastelainas, Philippe'as de Commynes'as smulkiai pasakoja apie nepaprastai prabangų Burgundijos dvarą.

Šio feodalinio krašto galybę liudija ir plataus masto mecenatavimas. Dižone po Šanmolio vienuolyne dirbusio Sluterio mirties (žr. 124 p.) savo dėdės darbus tęsė Clausas de Werwe'as (mirė 1439). Jis yra dviejų pirmųjų hercogų antkapių autorius. Šanmolyje dirbo ir du garsiausi XV a. Burgundijos skulptoriai: 1443–1456 m. – iš Aragono kilęs Jeanas de La Huerta, nuo 1466 m. – avinjonietis Antoine'as Le Moiturier. Jų ir jais sekančių menininkų suformuota stipri skulptūros mokykla derino Sluteriui būdingą didingumą ir realistinius bruožus.

XV a. pradžioje, išaugus Flandrijos ir Olandijos ekonomikai, didesnę reikšmę įgavo šiauriniai Burgundijos miestai: Antverpenas, Gentas, Briugė, Lilis, Arasas, Briuselis. Miestuose suklestėjo liepsnotasis menas, Monse ir Valansjenuose (Simonas Marmionas), Esdene, Briugėje ir Lilyje (Jeanas Miélot) buvo kuriamos miniatiūros. Aliejinėje tapyboje, kurios raidą paskatino van Eyckai, ir gobelenų gamyboje pirmavo Flandrija. Iš Burgundijos hercogų sąskaitų matyti, kad flamandų ir olandų auksakaliai gaudavo vis didesnių užsakymų. Vienas iš tokių auksakalių – Gérard'as Loyet (dirbo 1466–1495), sukūręs relikviją, kurią 1471 m. Karolis Drąsusis padovanojo Liežo Šv. Lamberto bažnyčiai.

Tokia padėtis baigėsi sulig Karolio Drąsiojo mirtimi: Liudvikas XI aneksavo Burgundiją, ir ši tapo Prancūzijos provincija. O Olandijoje ir Flandrijoje menas toliau klestėjo iki pat XVII a.

Veit Stoss iš Niurnbergo, Krokuvos Dievo Motinos katedros didžiojo altoriaus retabulas, 1477–1489, kairiosios sąvaros fragmentas – *Išminčių pagarbinimas.* *Ph. CAF © Arch. Larbor/T*



Jean Fouquet, autoportretas su parašu iš Meleno bažnyčios diptiko rėmų. Diptikas buvo sukurtas apie 1452 m. Etienne'ui Chevalier, 1451 m. tapusiam karaliaus Karolio VII vyriausiuoju intendantu. Varis, juodas emalis ir aukso kamajo, skersmuo – 6,8 cm (Paryžius, Luvro muziejus). Anksčiau diptikas (*Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu, apsupti angelų,* Karališkasis dailės muziejus, Antverpenas; *Etienne'as Chevalier su Šv. Steponu,* Berlynas–Dalemas, Nacionalinis muziejus) buvo su rėmais, kurį puošė medalionai. Vienintelis iki mūsų dienų išlikęs medalionas – tarsi parašas. Be to, tai pirmasis autoportretas Prancūzijos dailėje. *Ph. H. Josse* © *Larbor/T*



dėlto perprato šviesos vaidmenį: jos atstovas Stephanas Lochneris šviesą naudojo, kurdamas subtilius tarptautinės gotikos kūrinius (*Švč. Mergelė Marija rožių sode*, 1448; Kelnas, Wallrafo-Richartzo muziejus). Daugelyje XV a. antrojoje pusėje sukurtų kūrinių itin ryški van der Weydeno įtaka, ir jos net nesistengiama nuslėpti. Labiau į pietus Conradas de Witzas (dirbęs Bazelyje ir Ženevoje 1431–1444), sekdamas flamandų dailininkais, sukūrė pirmąjį peizažą germanų dailėje. XV a. antrojoje pusėje iškilo nauji viduramžių dailininkai, išmokę van der Weydeno pamokas, – pastarąjį pralenkė tik Martinas Schongaueris (*Švč. Mergelė Marija rožių sode;* Kolmaras, Šv. Martyno bažnyčia).

Van Eycko kelionė į Pirėnų pusiasalį 1428 m. Burgundijos hercogo pavedimu ir daug flamandų tapytojų, nuo 1450 m. dirbusių Ispanijoje bei Portugalijoje, turėjo nemažą įtaką formuojantis ispanų–flamandų mokyklai. Jai būdingi ir flamandų dailės bruožai – puiki technika, natūralistinis požiūris bei šviesos naudojimas, – ir *gotico florido* kraštutinumams artima įtampa, tanki kompozicija bei išraiškingumas. Nuño Gonçalvesui priskiriami šeši dideli Šv. Vincento vienuolyno poliptiko pano (Lisabonos muziejus) – tikras *gotico florido* šedevras.

Prancūzijoje vyraujanti flamandų įtaka susipynė su kai kuriais Italijos dailės bruožais. Tokia

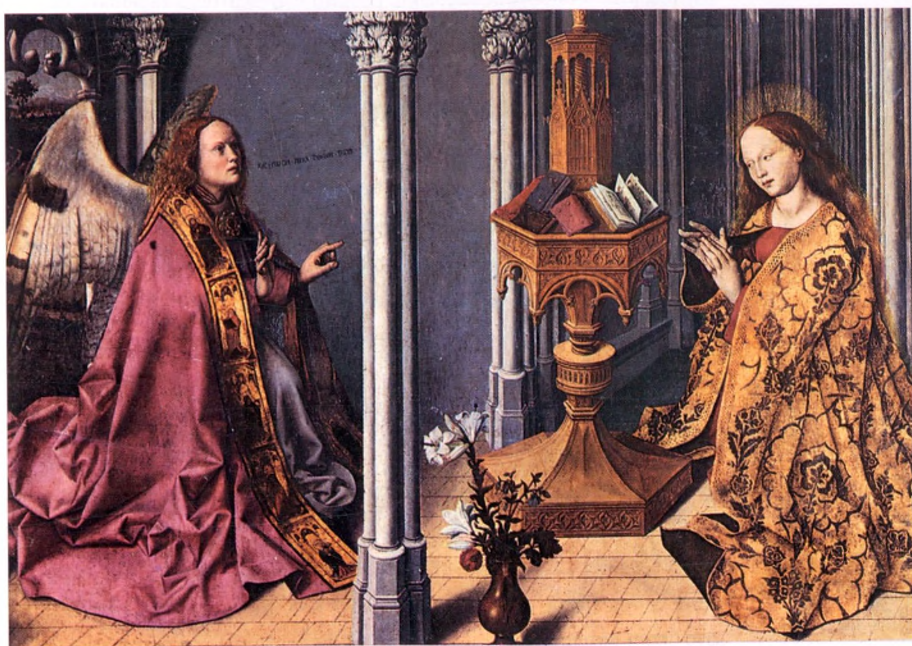
samplaika būdinga karaliaus Renė meistrui, iliustravusiam rankraštį *Širdis meile susižavėjusi* (apie 1465), taip pat Ekso *Apreiškimo* triptiko meistrui (apie 1445, Ekso katedra), – galbūt juos abu reikėtų tapatinti su Barthélemy d'Eycku. Enguerrand'as Quartonas, gotikinėmis linijomis kurdamas viduramžišką temą savo Vilnevo prie Avinjono *Švč. Mergelės Marijos vainikavime* (1453) ir *Pietoje* (Luvro muziejus), irgi skiria daug dėmesio šviesai. Tačiau ryškiausiai ši Prancūzijos meno tendencija atsiskleidžia Jeano Fouquet (Turas, apie 1420–1481) kūryboje. Keliaudamas po Italiją (1444–1446), jis naujai suvokė erdvę bei perspektyvą ir ėmė jas derinti su puikiai įvaldytu flamandų realizmu. Turbūt dar iki kelionės į Italiją sukurtas Karolio VII portretas, Meleno bažnyčios diptikas (apie 1450–1460, Berlynas ir Antverpenas), Nuano bažnyčios *Pieta* ir išlikę rankraščio *Senos istorijos* paveikslai (apie 1470–1475; Luvro muziejus) – svarbiausi Jeano Fouquet kūriniai. Dar vyraujant gotikiniam menui, jis sukūrė santūresnę ir švelnesnę kryptį, kurią kai kas vadino Prancūzijos meno atokvėpiu arba Prancūzijos ankstyvuoju renesansu. Ši kryptis reiškėsi ir skulptūroje. XV a. viduryje Luaros slėnyje (Lošė bažnyčios Švč. Mergelė Marija ir šv. Jonas; Niujorko Metropoliteno meno muziejus ir Luvro muziejus), vėliau Aljė ir Burbonė (Lonvės bažnyčios Švč. Mergelė Marija, Luvro muziejus; Šantelės pilies statulos, Luvro muziejus) sukurtų skulptūrų plačios, bet santūrios drapiruotės, švelnūs veidai ir rami nuotaika rodo, kad kai kurių skulptorių tikslai nedaug skyrėsi nuo Fouquet ir buvo artimi renesansui.



Širdies meile susižavėjusios meistras: *Širdis, skaitanti užburtojo šaltinio įrašą,* apie 1460–1470 (Viena, Austrijos nacionalinė biblioteka). Alegorinį romaną, kuriame veikia personifikuotos aistros, parašė garsusis karalius Renė, Anžu kunigaikštis, Provanso grafas ir Sicilijos karalius (mirė 1480). Šį Vienos rankraštį puošia daugybė iliustracijų, kuriose grožį aukštinantį riterių pasaulį gaubia svajinga, švelni, poetiška šviesa. *Ph. © Österreichische Bibl., Vienne/T*

RENESANSO
MENAS

Gérard LEGRAND



ĮVADAS

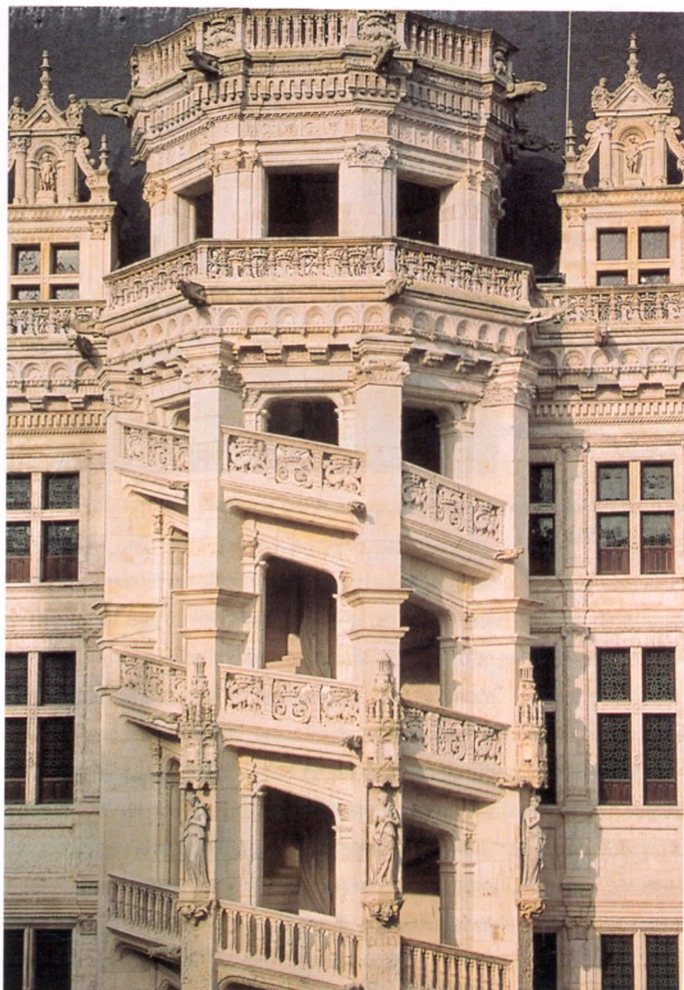
Sakydami „XVIII amžiaus menas", turime galvoje tikslią chronologiją, o viduramžių meną siejame su neapibrėžtesniu, ilgesniu laikotarpiu, kuris tik vėliau buvo taip pavadintas. Apie baroko meną kalbame atsižvelgdami į dar neužgesusius ginčus. Kalbėti apie Renesanso epochos meną pirmiausia reiškia kalbėti apie platesnį už renesansą kultūros reiškinį. Šiandien jau niekas nemano, kad viduramžiai buvo vienoda tamsybių epocha, po kurios atėjo spindinti renesanso aušra. Tokį kraštutinumą neseniai pakeitė priešingas perdėtas teiginys: kai kas sakė, kad renesansas iš tiesų tebuvo viduramžių saulėlydis. Įvairiomis išraiškomis renesansas pasirodė kaip blankus slėnis tarp didingų viduramžių scholastikos, kitaip tariant, feodalizmo, pastatų ir Descartes'o racionalizmo. Tai, kas pirmiausia taikoma mokslinei pažangai, taip pat (arba veikiau ne visai taip pat) pasakytina ir apie meną. Prie šio pozityvistinio renesanso nuvertinimo prisidėjo kitas, puritoniškos kilmės, pasireiškęs tarp nazarėnų ir prerafaelitų tapytojų, kuriam pritarė net ir toks išgirtas kritikas anglas Johnas Ruskinas. Renesansas yra globalinis minties ir praktikos istorijos reiškinys. Kitaip sakant, jo apraiškos maišėsi vienos su kitomis ir vienos kitas uždengė, o jo veikėjai sąmoningai skatino šią integraciją: daugybė menininkų, kurie, kaip žinoma, taip pat buvo rašytojai, inžinieriai, mokslininkai, dirbo tapybos, skulptūros, architektūros srityse.

Renesansas yra įsitvirtinimo reiškinys. Ne todėl, kad vieną dieną saujelė drąsių protų būtų nusprendusi „sukurti" ar „iškelti" renesansą, arba kad kokia nors statybininkų mokykla būtų pareiškusi, jog grįžta prie antikos taisyklių. Tiesiog Renesansas labai greitai suprato esąs revoliucinė epocha: net galima pritarti André Chastelio teiginiui, kad tai buvo vienintelė meno istorijos epocha, taip gerai suvokusi savo tikroviškumą, galimybes, savo „norą egzistuoti".

Įrodymų apstu: menininkų liudijimai santūresni negu rašytojų, tačiau jie siekė bendrų tikslų. Apie 1455 m. apsišvietęs žmogus Aenea Sylvio Piccolomini (nuo 1458 iki 1464 m. popiežius Pijus II) pasakė: „Su Petrarca prisikėlė literatūra, su Giotto atgijo tapytojų rankos. Mes matėme, kaip vienas ir kitas menas pasiekė tobulybę." Išmintingasis Erazmas Roterdamietis po Marsilio Ficino išpranašavo naująjį aukso amžių: „Kokį amžių matau skleidžiantis priešais! Kaip norėčiau atjaunėti!" O Düreris (kuris šiurkščiai užsipuolė Erazmą dėl kitų priežasčių) visada tvirtino, kad viešnagė Venecijoje, besikeičiančio pasaulio pamiškėje, buvo laimingiausias jo gyvenimo metas.

„Atsinaujinimo", „atkūrimo" (Rabelais) ir pagaliau „atgimimo" terminai jau tuo metu buvo gana plačiai vartojami. Vien šio fakto pakanka, kad apie renesansą būtų galima kalbėti ne kaip apie iliuziją: jei ir sklandė mitas, tai tas mitas buvo kuriantis, kupinas gyvybės. Iš čia ir kyla akivaiz-

Blua pilis, fasadas, matomas iš šiaurinio korpuso kiemo, 1515–1524. Pilis, pastatyta Pranciškaus I valdymo pradžioje nežinomo architekto, puikiai charakterizuoja metą, kai valdė pirmasis valstybės vyras, suprantantis renesanso kosmopolitinius matmenis. Sraigtiniai laiptai buvo žinomi jau viduramžiais, tačiau ažūrai, aštuonkampis bokštas viršuje, nuostabi turėklų ir tarpatramių puošyba įkvėpta italų. *Ph. © Wolf Alfred/ Hoa Qui*



dus troškimas būti pavyzdžiu sau pačiam. Šiuo siekiu įsitvirtinti galima paaiškinti, kodėl kronikininkai, kalbėdami apie kokį nors menininką, kartais priskiria jam didvyriškų savybių, tokių kaip *virtu* (neišverčiamas italų kalbos žodis, kuriuo apibūdinami valstybės vyrai). Tobulumas nusakomas ir žodžiu „dieviškas", pradėtu taikyti kai kuriems menininkams dar prieš Michelangelo. Net jei nesigriebsime psichologinio patoso, tie įvairiais talentais pasižymintys žmonės daro vienareikšmį įspūdį: „Jie pelnė šlovę skulptūros, architektūros, poezijos ir net mokslo srityse. Jų genialumą traukė visi išraiškos būdai. Jų kūriniai padeda pajusti, kokiose aukštumose gyveno tos didžios sielos." (Berensonas) Pagaliau renesansas yra savęs pažinimo ir grįžimo prie savo ištakų reiškinys. Mažiau nei per du amžius senieji koncepcijų rėmai subyrėjo į šipulius. Krikščioniškoji visata, sunkus kompromisas tarp Ptolemėjo astronomijos, Aristotelio

ĮVADAS



Benci di Cione ir **Simone Talenti,** Lanzi lodža, 1376–1382 (Sinjorijos aikštė, Florencija). Nuostabus vaizdas: perėjimas nuo strėliškosios arkos prie „romėniškosios" pranašauja renesansą. Cellini, Giambolognos statulos, kaip ir tobula Vasari koridoriaus perspektyva, išreiškia urbanizmo ir familiarumo su menu svajonę – mažiau nei po dviejų amžių įgyvendintą renesanso. *Ph. Scala © Larbor/T*

kosmologijos ir pažodinio Biblijos aiškinimo, sprogo. Krikščionių bendruomenė, kai kurių humanistų kritikuota ir iš naujo permąstyta, griaunama reformacijos, atsiradus valstybinėms komunoms, o paskui ir moderniosios monarchijos užuomazgoms, pasibaigus atgimimo judėjimui, atsistatė ant naujų pamatų. Tačiau šis judėjimas nesiliovė norėjęs pažinti save, ir pirmiausia per meną. Jam turime būti dėkingi už pirmuosius grynosios ir taikomosios estetikos raštus, už pirmuosius kūrinių katalogus. Kova su „barbarų architektūra" (gotiškąja) ir bizantiškąja tapyba paskatino kartų solidarumą: vienas manieristas 1560 m. rūpinosi, kaip išgelbėti tai, ką jis laikė Giotto *Madona.* Žymus mokslo istorikas Alexandre'as Koyré apibūdino renesanso mentalitetą kaip tokį, kur viskas įmanoma. Šitaip buvo dėl nepasotinamo smalsumo. Vienas iš draugų pasakė apie Raffaello, kad jam didžiausia laimė mokytis ir mokyti, nors nėra aiškių pėdsakų, kad Raffaello būtų dėstęs.

Renesansas, kuris turėjo daugybę padarinių, iš esmės yra vientisas. Tyrimų ir ypatumų gausa nėra padrika. Ji aiškiai išdėstyta siekiant universalumo. Istorikai, tyrę daugiau ar mažiau susiformavusias meno sroves, tokias kaip „kontrrenesansas" arba „pseudorenesansas", buvo priversti pripažinti, kad jas nuolat gožė pagrindinė srovė. Galima akcentuoti ir ryškiausias linijas. Burckhardto (žr. bibliografiją) sintezė tebėra nepajudinamas atspirties taškas imantis bet kokių šios temos studijų. Savo pagrindiniame veikale jis nekalba apie patį meną, bet pabrėžia švenčių socialinį aspektą net skirdamas dėmesio apdovanojimams. Jo tikslas – parodyti estetinę veiklą ten, kur jos nė nesitikėtum, t. y. kuriant valstybę. Didelė meno dozė, pirmiausia per urbanizmą, buvo įšvirkšta į Italijos bendruomenių gyvenimą tuo metu, kai jos stengėsi vėl įgauti tam tikrą antikinio miesto vaizdą. Kitas pamatinis Burckhardto teiginys – sąmo-

ningumo ir individualios energijos pripažinimas kaip savaime suprantamos vertybės – niekada nebuvo rimtai paneigtas. Vadinasi, „unikalaus", „ypatingo" žmogaus epitetas visada yra pagyrimas tiek menininkui, tiek humanistui.

Kartais humanizmas ir renesansas priešinami. Humanizmas, pasireiškęs anksčiau, nei prasidėjo renesansas, buvo pažangus judėjimas, prasiskverbęs į scholastikos rėmus, jeigu atidžiau pastudijuosime senuosius tekstus, keičiantis filologiją, mediciną ir net teologiją. Renesansas buvo bendresnė kultūra, išplitusi veikiau privačiame gyvenime, papročiuose ir menuose negu viešojoje teisėje ir moksluose. Tikra tiesa, kad renesansas ne tik toliau skatino humanizmą scholastikos saulėlydyje, prasidėjusiame iškart po jos triumfo XIII a., bet ir pats turėjo ilgai nepripažintų, didžiai novatoriškų filosofų.

Tačiau jų pranašas Petrarca yra žymiausias humanistas: jis pirmasis aiškiai pasiūlė grįžti prie antikos, pirmasis suprato, kad šis grįžimas gali būti tik pradėjimas iš naujo. Turint galvoje tokį dvigubą lūžį aišku, kodėl nei Karolio Didžiojo mokyklose, nei XII a. vienuolynuose nebuvo renesanso apraiškų: viduramžiai tarėsi tęsiantys antiką, kurią painiojo su sukrikščioninta Romos imperija.

Jei norime apibendrinti, kas iš renesanso perkurtų humanizmo pažiūrų artimiausia menui, pirmiausia reikia paminėti poezijos, muzikos ir tapybos savaiminę vertę. Antikos pasaulis buvo nutolęs laiko atžvilgiu, tačiau jis derėjo su nauju jautrumu, visiškai atsikračiusiu dogmų. Nuspręsta, kad estetiniai ir net etiniai antikos idealai, išpopuliarėję per atrastus tekstus, gali grąžinti žmogui vietą visatoje, sutvarkytoje kitaip, o ne



Giulio Romano, Té rūmų vidinis kiemas, 1524–1530 (Mantuja). Šis nuostabus išdėstymas yra florentietiško stiliaus, atvežto į Romą amžiaus pradžioje, tąsa, bet šis stilius papildytas keletu labai manieristiškų fantazijų (išsikišusios skliautinės plytos). Giulio Romano, kaip galima suprasti iš piešinių, kuriuos žinojo ir, be abejo, mėgdžiojo Vasari ir Jacopo Vignola, buvo didelis architektūros novatorius.
Ph. © Ph. Francastel/T

ĮVADAS



Luca della Robbia, *Angelai muzikantai* (Kantorijos reljefas) 1431–1438 (Švč. Mergelės Marijos Gėlių katedros kūrinių muziejus, Florencija). Šie vaikai nėra nei idealizuoti, nei dirbtiniai: jų veidai tokie kaip Florencijos gatvių vaikų, o laikysena ir drabužiai perimti iš antikinių sarkofagų.
Ph. Scala © Larbor/T

pagal „sorbonagrų" Aristotelį, Rabelais žodžiais tariant. Ir šita vieta ne tokia jau menka. Idėja apie „mažąjį pasaulį", t. y. žmogų, jaudino visą renesansą, ji išreikšta ir garsiojoje Pico della Mirandolos *Kalboje apie žmogaus orumą.* Nesustingusį orumą: žmogus ir istorija gali tobulėti. Besiskleidžiantį orumą: jis vienodai svarbus ir keliant politinius reikalavimus, ir ieškant plastinės išraiškos, ir kovojant prieš vienuolių tamsumą, ir stilistiškai mėgdžiojant antiką (šio mėgdžiojimo nereikia suprasti kaip griežto nurodymo). Priimtiną orumą: florentietiškas neoplatonizmas (Florencija buvo intelektualinio gyvenimo židinys daugiau nei tris dešimtmečius – nuo 1460 iki maždaug 1495 m.) iš esmės yra sintetinė filosofija. Žmogui skiriama pagrindinė vieta ir dar pridedama laisvė tam tikru būdu valdyti erdvę ir laiką. Ši laisvė lemia net architektūrą: pavyzdžiui, Sforzai teoretikas (ir praktikas) Filarette rašo: „Aš tau duodu žmogiškų formų ir išvaizdos pastatą." Du renesanso meno poliai buvo Žmogus, pagrindinis ir visapusiškas, ir stiliaus troškimas (dar viena sąvoka, atsiradusi tuo metu); iš čia kilo monumentalumo ir baigtumo tendencija, kurią kartais išreiškia net smulkiausi dalykai.

Dešiniajame puslapyje, apačioje: pūsto stiklo taurė iš Murano, XV–XVI a. (Poldi-Pezzoli muziejus, Milanas). Paprastos ir sykiu labai rafinuotos estetikos paieškos, ryškios net mene, kurį pavadintume „pramoniniu", atitinka naują tos epochos gyvenimo skonį.
Ph. Scala © Larbor/T

Dažnai svarstoma, ar renesanso menas daugmaž sutarė su oficialiąja to meto ideologija – katalikybe. Jei ir buvo šiuo požiūriu ekscentriškų menininkų ar marginalų (regis, Piero di Cosimo), jie iš tikrųjų nepraktikavo nei „pagonybės", nei erezijos, skirtingai nei kai kurių būrelių humanistai,



kitados toleruoti ir net proteguoti popiežiaus valdžios tokioje nepaprastoje epochoje, kai galėjo būti įvairių nuomonių teologijos klausimais, bent jau iki 1540 m. Ryškus antikinės puošybos pomėgis – visai kas kita: Mantegna su draugais 1460 m. suruošė „pagonišką" šventę ir dėkojo Švč. Mergelei Marijai, kad ji pasisekė.

Remiantis Erwino Panofsky ir kitų tyrimais, nėra pagrindo ginčyti, kad ilgą laikotarpį, kuris prasidėjo apie 1420 m. ir truko net iki XVI a. vidurio (netikėtos atšakos Fontenblo arba labai pasaulietiško Veronese's kūryboje), renesanso menui peno teikė neoplatonizmo idėjos drauge su antikiniais modeliais. Šis menas sykiu yra ir krizės ištiktos krikščionių bendruomenės menas, tačiau jis atspindi ne tiek tą krizę, kiek nuolaidžią, truputį išdidžią ir net supasaulietintą religiją. Reikia nepamiršti, kad į platonizmą linkusių humanistų svajonė buvo sutaikyti su platonizmu ne tik gerai įsisąmonintą aristotelizmą, bet ir tris didžiąsias religijas: krikščionybę, judaizmą ir islamą. Galbūt šios svajonės atspindžiai matyti Giorgione's paveiksle *Trys filosofai*. Nors Konstantinopolis žlugo ir dauguma žymių Bizantijos mokslininkų pabėgo į Vakarus, ta svajonė toliau gyvavo Florencijos ir Romos būreliuose. Kitokios šios sintezės troškimo apraiškos mokslinėse ar politinėse teorijose: Machiavelis (kaip vėliau kai kurie Koperniko šalininkai) išmanė dailę. „Tai neprilygstamas žmogiškumo ir intensyvumo pasaulis. Jei visąlaik nebūsime jam dėmesingi, nesuvoksime šios epochos didingumo, jos poezijos, sugebėjimo matyti daiktus, įžvelgti jų širdį po išore, kad atrastume jų prasmę, kai jau pažįstame šaknis." (E. Garinas) Nuolatinė renesanso autopedagogika tokia: „Mainai tarp dailės ir kitų kultūros apraiškų yra nenutrūkstami ir gyvybingi".

Léonard Limosin, *Konetablis Anne de Montmorency,* apie 1555 (Luvro muziejus, Paryžius). Nors Limosinas išmėgino jėgas darydamas raižinius ir tapydamas, jis labiausiai žinomas kaip emaliuotų dirbinių autorius, asimiliuojantis ir tiesiogiai perimantis Dürerio, Rosso ir Niccolo dell'Abate's įtaką. Veikiau padiktuotą fantazijos nei alegorišką šio dirbinio puošybą vis dėlto įkvėpė humanizmas. Montmorency buvo apsišvietęs mecenatas. *Ph. © Giraudon*



ĮVADAS

Tapyba, kuriai neišvengiamai skiriama daugiausia vietos bet kokiame veikale apie šią epochą, tada vadavosi iš religinių puošmenų. Anatominė forma geriau suvokiama tyrinėjant antikines statulas. Nauja simboliška erdvė išsilaisvina iš perspektyvos – jau ne tik amatininkiškos, bet „taisyklingos" (sudarytos pagal taisykles). Į atpasakojamąjį vaizdavimą įsiveržęs mąstymas kartais diktuoja visai kitokius tradicinius elementus (simbolius ir kt.) ir atveria menininkui galimybę laisvai kurti tapybos spektaklį. Čia neminėsime renesanso „natūralizmo": jis egzistuoja, bet tėra tik jo dvasios dalis, o ir pats žodis ne itin vykęs. Nors tapytojai greitai pradėjo didžiuotis, kad sugrąžino trečiąjį erdvės matmenį ir „gyvybę" personažams, optinis realizmas, kai kalbama apie materialųjį pasaulį, kurį atitiktų toninis realizmas, kai kalbama apie spalvas, yra veikiau priemonė, o ne tikslas.

Susidomėjimas tapyba, kurį rodo beveik visi didieji renesanso kūrėjai (ir kurio kartais užtenka, kad tokie talentingi menininkai taptų vertinami), liudija ne vien jų dėmesį realybei, bet ir estetinę valią. Apskritai tuomet tapyba (ypač Italijoje) – ne tokios tikrovės, kokia yra, kopijavimas ir net ne jos interpretavimas „pro temperamento prizmę". Net Leonardo da Vinci, nuolat kalbėjęs apie stebėjimą ir perteikimą, šį būtiną darbą dirbo siekdamas kitokių tikslų. Renesanso menas archetipus randa ne sukurtoje, o kuriančioje gamtoje. Menininkas privalo prisiderinti prie kūrybos veiksmo, demiurginės veiklos. Nors ir rafinuota, plastinė išraiška dažnai (Urbino *Idealūs miestai* ir net Primaticcio kūri-

Simone Martini, *Kondotjeras Guidoriccio da Fogliano,* 1328, freskos detalė (Visuomenės rūmai, Siena). Personažo pasitikėjimas savimi dera su paprastu peizažu. Taip pat matyti tam tikras tolumos efektas, kontrastuojantis su vientisu, spindinčiu fonu.
Ph. Scala © Larbor/T





Paolo Uccello, *Tebaidė, Atsiskyrėlių gyvenimo scenos,* apie 1450 (Akademijos galerija, Florencija). Legendinis pirmųjų krikščionių vienuolių gyvenimas papildytas naujesniais epizodais (šv. Bernardas, šv. Pranciškus). Apgalvota daugybė perspektyvinių požiūrių, regis, atkartoja Mikalojaus Kuziečio tezes, tuo metu paplitusias Florencijoje („Dievas yra sfera, kurios centras – visur, o apskritimas – niekur“). Taigi supaprastintos formos neatskleidžia viduramžiškų tradicijų: Uccello buvo Florencijos matematikų novatorių draugas.
Ph. © Scala



Francesco Primaticcio, *Odisėjas ir Penelopė,* apie 1560 (E. Drummond'o Libbey kol., Meno muziejus, Toledas). Herojus grįžęs pas savo ištikimą žmoną, kuri tarsi skaičiuoja nuo jų išsiskyrimo prarastą laiką. Mažulyčiai žmonės fone reiškia nutolimą nuo pasaulio, kurį Odisėjas apkeliavo. Kilni laikysena, prietema, užlieta šviesių spalvų, – viskas rodo giedrą ramybę, kaip ir pridera mitiniams personažams.
Ph. © du Musée/T

ĮVADAS



Idealus miestas, architektoninė (?) perspektyva. Medžio tapyba, priskiriama **Luciano Lauranai**, po 1450 (Dožų rūmai, Urbinas). Iš kitų rimtų konkurentų, kuriems galėtų būti priskirtas šis pano, reikia paminėti bent jau Francesco di Giorgio Martini: galimos datos įvairuoja nuo 1440 iki 1500 m. Kaip ir du kiti, kurie jam prilyginami (vienas Berlyne, antras Baltimorėje), šis nuostabiai švytintis pano yra mįslė: ar tai pavyzdys architektams, ar perspektyvos demonstravimas, ar humanisto utopija, ar teatro maketas? Kad ir kaip būtų, jis kerintis. *Ph. © Giraudon/T*

niai) sudaro pasaulio pradžios įspūdį. Realizmas, nors ir prasiskynė kelią per renesansą, nebuvo jo pradžia: jis buvo vienas jo padarinių ir iškilo (išskyrus keletą vietinių mokyklų) kaip idealas tik daug vėliau. Reikia suprasti, kad, iš naujo atradus antiką, menininkas sužino, jog ši epocha nuo seno buvo aukso amžius. Dėl to jį kartais apima tam tikra melancholija, kuri labai skiriasi nuo romantinio liūdesio. Menininko negniuždo senų laikų grožis, jam negresia kasdienio gyvenimo bjaurastis. Jį jaudina tik egzistencijos trumpumas, kuris turėtų padėti susijungti su tais šedevrais. Juo labiau kad stebėtojas laisvai važinėja po abu pasaulius: Kirijakas Ankonietis, aplankęs Graikiją ir Egiptą, parsivežė iš ten galybę užrašų bei piešinių, tačiau su ne mažesniu susižavėjimu kalbėjo ir apie van der Weydeno *Pietą*, kurią pamatė pas Lionello d'Este Feraroje (1449).

Kaip meninis gyvenimas įsilieja į visuomeninį gyvenimą? Net sociologinės pakraipos autoriai (Francastelis) protestavo prieš aprašymus, kuriais siekiama sumenkinti renesanso žydėjimą dėl kone mechaniškų visuomeninių santykių. Tokiuose darbuose be saiko pabrėžiami menininko suvaržymai ir net užmirštama paminėti jo kūrybiškumą. Tie suvaržymai realūs: mecenavimas nebuvo globėjo ir globojamojo idilė, kokią žmonės įsivaizdavo pastarajame amžiuje. Bet jei ne trijų Medici veikla XV a. antrojoje pusėje, o vėliau daugybės smulkių Italijos didikų arba po apaštalavimo Romoje grįžusio Siksto IV globa, judėjimas būtų pristigęs būtino postūmio. Nepasitikėkime pernelyg modernia samprata: mecenatas nebuvo šeimininkas, o menininkas nebuvo jo tarnautojas. Užsakovas mokėjo veikiau dovanomis negu atlyginimu, menininkas dirbo lėtai, kad jų gautų daugiau. Tapęs žinomas, menininkas dažnai jau galėdavo gyventi, – be abejo, tik šiaip taip, – palankioje aplinkoje. Palyginti mažai apgyventuose miestuose, dar pusiau kaimuose (kiek menininkų prisipažino arba slėpė, kad turi žemių už miesto sienų!), dėl didesnės įtakos, ginančios nuo galingųjų, tikriausiai sumažėdavo nepa-



togumų. XVI a. reikalai miestų aglomeracijose (Venecijoje, Antverpene) pasikeitė menininkų naudai. Viduramžiški gildijų suvaržymai kaip tik tuo metu ėmė nykti. O ideologiniai suvaržymai, ne tokie griežti kaip vėlesni, apsiribojo savaime suprantama ištikimybe krikščionybei ir buvo gana dviprasmiški.

Apie programinius suvaržymus galima pasakyti, kad jei nebūdavo susitarimo tarp tapytojo ir už programą atsakingo apsišvietusio žmogaus arba tarp tapytojo ir mecenato, menininkas dažnai gudraudavo (Perugino pas Isabelle d'Este). Kūrinius koduoti jau tikrai nebuvo būtina: net menkiausios alegorijos nesudaro uždaros sistemos. Kas gi lieka? Nuorodos, kiek aukso arba ultramarino sunaudota, atskleidžia užsakovo (arba užsakovų) pagyrūniškumą (arba šykštumą) ir neturi jokios įtakos galimam tapytojo originalumui. Ar menas yra laisva, ar materialia nauda paremta veikla? Diskusija, prasidėjusi Renesanso epochoje, dar nesibaigė. Akivaizdžios naujovės, susijusios su bendru darbu arba darbu dirbtuvėje: priešingai negu viduramžių kūrinių meistrai, Brunelleschi parūpino Florencijos katedros statybai du ar tris šimtus žmonių ir sykiu pats ją statė. Ne pagal grynai techninius sugretinimus arba abstrakčius principus, o pagal konkrečią teoriją, kurią padėjo sukurti praeities paminklų tyrinėjimas ir matematiniai samprotavimai.

Tapytojo dirbtuvė kokio nors išsilavinusio atsiskyrėlio gali būti išjuokta kaip „mechaniško gyvenimo“ vieta, kiti mokyti vyrai ginčysis dėl skulptū-



Filippo Brunelleschi, Švč. Mergelės Marijos Gėlių katedros kupolas, 1420–1436 (Florencija). Apie šį nepaprastą statinį humanistas Alberti pasakė, kad jo struktūra buvo „skirta šešėliu uždengti visą Toskanos liaudį“, taip suteikdamas jam kosminę ir politinę reikšmę.
Ph. Scala © Larbor/T

ros ar tapybos pranašumo arba gins jas nuo išskirtinio grožinės literatūros kulto. Darbo paskirstymas nebuvo taip ištobulintas, kad būtų galima atpažinti kurio nors mokinio ranką visur, kur spėta prisiliesti. Ir verčiau priskirti mokytojams didelę dalį vadinamosios „aplinkos" kūrinių, nes jie davė idėją ir pateikė eskizą.

Renesanso tikslų ir terpės pirmiausia reikia ieškoti Italijoje. Taip sakydami nesumenkiname nei flamandų ir olandų techninio indėlio (aliejinė tapyba; sumanymas piešti trijų ketvirčių portretą...) bei nuopelnų plastikai, nei pagarbos, kurią „meistrui Albrechtui" (Düreriui) rodė jam prilygstantys italai arba kurią Fouquet, kaip ir Jeanui Cousinui, rodė Vasari. Taip pat neužmirštame prancūzų renesanso klestėjimo. Vis dėlto Renesanso aušra buvo itališka, iš esmės itališkas buvo jo klestėjimas ir labai itališka pabaiga, kuri reiškė ne tiek pusiausvyros praradimą, kiek paskutinį jėgų persiskirstymą.



Hieronymus II Francken, 1578–1623, *Pirklio Snellincko krautuvė,* detalė (Karališkasis dailės muziejus, Briuselis). Besibaigiant Renesansui prie meno pomėgio prisidėjo pomėgis kolekcionuoti paveikslus ir net prabangias jų kopijas. *Ph. Lou © Larbor/T*

Leonardo da Vinci, *Džokonda,* 1503–1507 (Luvro muziejus, Paryžius). Pozuotoja sėdi terasoje, už jos – ūkanose skendintis peizažas. Šis kerintis nepažįstamosios (pavadinimas *Mona Liza* toks pat hipotetinis kaip ir *Džokonda*) portretas buvo be perstojo aptarinėjamas. Jis visoje meno istorijoje buvo labiausiai mėgdžiojamas, kraipomas, naudojamas komerciniais tikslais. Paveikslą dengiantis storas lako sluoksnis dėl akivaizdaus fetišizmo niekada taip ir nebuvo nuvalytas. *Ph. J.P. Vieil* *© Arch. Larbor/T*



ANKSTYVASIS RENESANSAS

Paskutiniai XIII a. metai ir XIV a. (trečentas) buvo be galo neramus Europos istorijos laikotarpis. 1300 m. milžiniška minia plūstelėjo į Romą švęsti jubiliejaus, bet popiežiaus valdžios triumfas, kai pavyko įsitvirtinti Šventosios Romos imperijos germaniškojoje dalyje, buvo visiško padėties pasikeitimo preliudija (imperatoriai iš to greitai nieko nelaimėjo). Netrukus popiežiai ištrėmė save į Avinjoną, į globą tų pačių Prancūzijos karalių, kurie nesutiko nusileisti jų reikalavimams. Padėtis buvo paini: politinė valdžia ėmė sprūsti iš tradicinės aristokratijos rankų daugumoje Italijos miestų, kur liepsnojo vidaus kivirčai ir nebuvo matyti jokių perspektyvų. Net Romoje budo efemeriškas respublikos jausmas ir buvo kviečiama prisiminti antiką.

Trečento pradžioje pasireiškė didžiulio meninio atsinaujinimo varomoji jėga. Jį truputį anksčiau pradėjo Cimabue (apie 1240–po 1302), pirmasis Toskanos tapytojas, pasinaudojęs viešnage Romoje (1273) ir tapęs topografinius vaizdus. Svarbiausia, jis pirmasis visiškai atsiribojo nuo dviejų pagrindinių tos epochos srovių: pirma, nuo bizantiškų pavyzdžių mėgdžiojimo, antra, nuo Pizos skulptūros ekspresionizmo. Žinoma, kad Cimabue buvo matęs romiečio Pietro Cavallini (mirė prieš 1340) freskas ir mozaikas, bet negalima nustatyti, ar įtaka tarp dviejų menininkų buvo vienpusė. Norint įvertinti šio dvigubo palikimo (kurį paveldėjo Giotto) svarbą, pirmiausia reikia panagrinėti pagrindinę sritį, kurioje įvyko šis posūkis, – architektūrą.



Giotto, *Šv. Pranciškus, sakantis pamokslą paukščiams,* apie 1302 (Luvro muziejus, Paryžius). Garsus altoriaus paveikslo apatinės dalies fragmentas. Paveikslas dedikuotas ir nutapytas Pizos pranciškonams: tai, kaip paprastai šventasis pastatytas prieš paukščius – jau ne stereotipinius kaip viduramžiais, o gyvenančius individualų gyvenimą, – liudija šio pano autorystę ir ji daugiau neginčijama. *Ph. H. Josse © Larbor/T*



Duccio di Buoninsegna, pano *Maesta, Šventosios moterys prie kapo* (Metropoliteno meno kūrinių muziejus, Siena). Tai vienas iš pano, sudarančių *Maesta* ciklą, kuris 1311 m. iš dailininko dirbtuvės buvo iškilmingai perkeltas į katedrą: šiuo įvykiu iš anksto pripažintas menininko visuomeninis vaidmuo. Be perdėtos patetikos Duccio patiki ant kapo sėdinčiam angelui pateikti paprasčiausią, akivaizdžiausią Prisikėlimo įrodymą ir nuraminti išsigandusias moteris, kurios, kaip sakoma Evangelijoje, jaunuolį baltais drabužiais palaikė šmėkla.
Ph. Scala © Larbor/T



Giotto, *Judo pabučiavimas,* 1305–1306 (Scrovegni koplyčia, Paduva). Personažų sustatymas į vietas, santūrus veidų dramatizmas, kūnai ir kostiumai, kur matome formų reljefų apmatus, rodo, kad Giotto gerokai papildė tapybą tiek antikos, tiek viduramžių skulptūrų pažinimu: jo Paduvos freskos darė įtaką menui net renesanso klestėjimo laikais, ir ne tik Šiaurės Italijoje.
Ph. Scala © Larbor/T

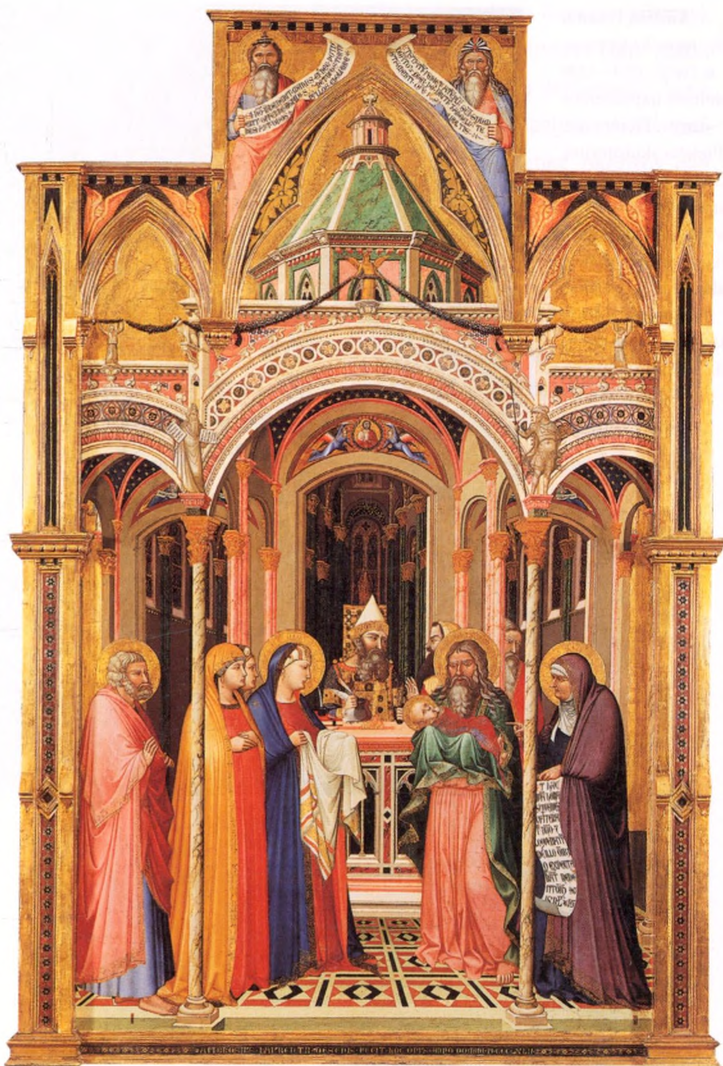
ANKSTYVASIS RENESANSAS

Gotikinė architektūra Italijoje iš tiesų niekada nebuvo visateisė. Ji pagrįsta masių vertikalumu, o itališkoji architektūra (nuo Toskanos iki Sicilijos) pagrįsta horizontalumu, net jei šen bei ten kyšo varpinės (Siena) ir bokštai (San Džiminjanas). Italijoje reti strėliški langai arba liepsnojančioji puošyba (Milano katedra). Beveik visur gotikiniai pastatai buvo perdaryti ir vėliau kuo nors padengti (Orvjeto katedros fasadas, apie 1330) arba pertvarkyti pagal vietos tradicijas (lombardiškas-bizantiškas stilius, venecijietiškas stilius su rytietiškais skoliniais). Centrinės Italijos bažnyčių dviejų ar trijų spalvų juostų puošyba vadinama gotikine dėl chronologijos patogumo, taip pat ir tos epochos visuomeninė architektūra, kur ryškus griežtas strėliškumas, nenutraukiami ryšiai su romaniškuoju menu ir yra „romėniškų" pagražinimų.

Ši skirtybė atitinka kitokį mentalitetą. Žymiausias gotikos architektas Arnolfo di Cambio, gavęs užsakymą statyti Florencijos katedrą (1296), išaukštino veikiau „Florencijos liaudies ir respublikos garbę" ir puikumą negu uolų tarnavimą kultui. Panašiai kaip ir pasaulietiškųjų bazilikų, naujai „aprengtų" ankstyvosios krikščionybės meno, jos planas iš esmės yra susirinkimų vietos planas. Teisybė, šis planas buvo apverstas aukštyn



Ambrogio Lorenzetti, *Gero valdymo alegorija,* detalė, 1337–1339 (Visuomenės rūmai, Siena). Šios Lorenzetti freskos yra pirmasis pasaulietinio didaktinio ciklo pavyzdys Europos mene. Tradicinis viduramžių miniatiūrininkų darbas, kuriame vaizduojamas kasdienis gyvenimas, permąstytas ir įtrauktas į naują egzistencijos visumos koncepciją, išreiškiančią klestėjimo, piliečių ramybės, šviesos ir džiaugsmo troškimą. *Ph. Scala © Larbor/T*



Ambrogio Lorenzetti, *Jėzaus paaukojimas šventykloje* (Uffizi galerija, Florencija). Paveikslas garsus kaip dar nevisiškos mokslinės perspektyvos pavyzdys: šoninių statmenų neveikia centrinio tiesių susikirtimo taško trauka, tarpinės arkados nesusijungia. Akį labiau traukia grindų plytelės ir personažų išdėstymas pagal išmoningą asimetriją: Simonas (laikantis kūdikį) ir Ona, sakanti Evangelijos tekstą apie Mesijo laukimą, liudija pranašysčių teisingumą, stovėdami priešais šeimą, ir užstoja tikrąjį „paaukojimą" nuo vyriausiųjų kunigų, sėdinčių gilumoje. Viršutinėje dalyje Lorenzetti pavaizdavo iš išorės matomą bažnyčią, kuriai buvo užsakytas paveikslas. *Ph. © Scala*

kojomis, kol buvo baigta užtvara, tačiau architektas norėjo, kad aštuonkampis choras estetiškai atkartotų baptisteriją – viduramžių paminklą, kurio antikinė kilmė ginčytina.

Tapybą tuomet daugiausia stingdė išsekę bizantiški modeliai, bet skulptūrai Pizoje ir jos apylinkėse daug naudos davė iškilęs Nicolo Pisano, menininkas iš pietų, kur Frydrichas II Hohenštaufenas (miręs 1250) svajojo sukurti pasaulietišką ir net į pagonybę linkusią karalystę. Be to, Toskana buvo antikinių griuvėsių kapinės ir pasibaigus barbarų invazijoms tų griuvėsių nuolaužos kartais būdavo naudojamos. Nicolo Pisano ir jo sūnaus Giovanni darbuose tokių skolinių dar daugiau, kai kurie sušvelnino išraiškingą jų meno šiurkštumą. Giotto taip pat susipažino su šiomis gotikinėmis skulptūromis.



Andrea Pisano, *Šv. Jonas Krikštytojas ir žvejai,* 1330–1336 (pietinės baptisterijos durys, Florencija). Pizietis skulptorius, Giotto bendradarbis varpinėje, stengėsi už šventojo pavaizduoti visą peizažą. Nors jo faktūra liko gotikinė, drapiruotės ir išraiškos pranašauja „džotišką" evoliuciją. *Ph. © Titus/T*

Cimabue (ši asmenybė taip menkai pažįstama, kad paskutiniame amžiuje net imta abejoti, ar jis egzistavo) svarbus tuo, kad buvo novatorius. Bizantiškąją tapybos praktiką (angelų išdėstymas aplink Madoną) jis pakeitė visam laikui, o kitas (tapyti krucifiksai) išplėšė iš patetikos gniaužtų. Tapydamas Asyžiuje, jis naudojo antikinio miesto modelį, atitinkantį tą, kuris tuomet buvo žinomas iš romėniškosios architektūros. Be to, jo dirbtuvėje buvo du mokiniai, kurie vėliau jį pranoko: sienietis Duccio ir florentietis Giotto.

Duccio (apie 1260–1318 ar 1319) kūryboje bizantiškosios manieros pėdsakai nusėdo į dugną (*Ruccellai Madona*, apie 1285, Uffizi galerija, Florencija) dar prieš jam įtvirtinant nervingą delikatumą ir arabeskas Sienos mene (*Maesta*, Sienos katedra, 1300–1310), kuris greitai sulaukė tarptautinio pripažinimo. Bet kad ir koks žavus būtų Duccio, istorijoje jį užtemdė Giotto (kuris jam darė įtaką).

Strėliškojo stiliaus pradžia po būsimo šventojo Pranciškaus mirties, dviguba Asyžiaus bazilika (XIII a.), kurios paskutiniai priedai datuojami 1499 m., suteikė progą atidaryti milžinišką tapybos dirbtuvę, kuri tiesiog stulbinamai pakartojo meno raidą trečento aušroje. Nežinomą meistrą, vadinamą San Francesco, kuris „gotikinėmis" arba „realistinėmis" fresko-

mis puošė dalį bazilikos vidaus, pakeitė (neatmestinas Duccio įsikišimas), o tam tikra prasme ir jam pasipriešino Cimabue ir jo dirbtuvė (apie 1280): jų darbas, nors ir labai sugadintas, liudija išraiškingą deformaciją, kuria Cimabue pagyvino bizantiškąjį stingulį (šios deformacijos eskizus darė Florencijos baptisterijos mozaikininkai). Po jo viršutinę bazilikos dalį perėmė Giotto su saviškiais ir dirbo maždaug iki 1300 ar net 1310–1320 m. (žemutinėje bazilikos dalyje): tuo laikotarpiu ryžtingai įsiveržė broliai Lorenzetti ir Simone Martini.

Pagrindinį Giotto vaidmenį Asyžiuje, matyt, įrodo faktas, kad būtent jam teko iliustruoti šventojo gyvenimą: darydamas genialų kompromisą tarp familiarumo ir dvasingumo Giotto perteikė Pranciškaus mistinę egzaltaciją, dar labiau priartindamas šventąjį prie paprastų žmonių, kuriems



Andrea Orcagna, *Pasmerktieji, Paskutinio teismo* detalė, apie 1360 (Šv. Kryžiaus bažnyčios meno dirbinių muziejus, Florencija). Trečento pabaigą, regis, užtemdė visuotinis dramatiškas intelektualinio ir meninio gyvenimo nuosmukis: tai rodo stereotipinis ir sykiu kontrastiškas Orcagnos stilius, tarsi jis būtų visiškai užmiršęs Giotto pamokas. *Ph. Scala/T*

pirmiausia ir buvo skirti jo pamokslai (ikonografinė programa įrengtoje bažnyčioje atitinka šį tą griaunančią Poverello veiklą). Bet būtų klaidinga manyti, kad Giotto apsiribojo Asyžiumi: jo darbai užtvindė Italiją.

Kilęs iš Florencijos apylinkių, Giotto (1266 ar 1267–1337) greitai išgarsėjo šiame mieste (tada išgyvenusiame ekonominį ir kultūrinį pakilimą). Asyžiuje jis dirbo po pirmosios viešnagės Romoje (apie 1290), ten išnagrinėjo kai kurias antikines skulptūras ir tapo garsiausiu Toskanos menininku. Žymiausi žmonės paeiliui kvietė Giotto į Riminį, Milaną, Neapolį, Romą (Giotto nutapė *Bonifacą VIII, skelbiantį jubiliejų,* 1299, Latrano Šv. Jono bažnyčia, Roma), bet jis niekada neužmiršo tėvynės. Paduvoje nutapė Arenos koplyčios ciklą – milžinišką darbą, kuriame Halio kometą (pasirodžiusią 1301) pavaizdavo ne kaip viduramžišką katastrofos pranašę, o kaip paslaptingą Betliejaus žvaigždę.

Grįžęs į Florenciją, Giotto vadovavo kuriant Šv. Kryžiaus bažnyčios ciklą (apie 1320). Ten jo įtaka jaučiama iš tvirto piešinio grakštumo ir pastato tobulo įkomponavimo į gamtovaizdį. Prieš mirtį jam vis labiau rūpėjo architektūra (Florencijos varpinės planas), kuri grindžiama humanizmu (drožinėti medalionai, kurie papuošė tą pačią varpinę).

Atėjus moderniesiems nepasitikėjimo laikams buvo mėginama sumenkinti pagrindinį Giotto vaidmenį statant puikiąją Asyžiaus baziliką ir „patriotizmu" kaltintas Vasari. Bet šiam prisikėlusios tapybos tėvas galėjo būti tik toskanietis. Istorinė perspektyva, priešingai, visiškai patvirtino amžininkų intuiciją. Remiantis Vasari pasakojimu, Cimabue, atradęs Giotto, tada paprastą piemenį, siekė tik pabrėžti jo santykius su gamta, kurios mokinys jis buvo (nustojęs kartoti bizantines formules).

Legenda, esą Giotto popiežiaus legatui nubrėžė paprastą apskritimą pakelta ranka, norėdamas parodyti savo sugebėjimus, išreiškia Renesanso laikų susižavėjimą „didžiuoju meistru", kaip jį pavadino Cennini, parašęs seniausią žinomą tapybos teorijos ir praktikos vadovėlį (XV a. pradžia). Giotto iškėlė tapybos meną, bet jis nebuvo ragavęs matematikos mokslų. Tačiau Giotto perversmo negalima laikyti grįžimu prie realizmo, negalima jo apriboti scholastiniu arba abstrakčiu monumentalumu. Personažai ir toliau vaizduojami beveik plokštumoje, jie retai išdėstomi į gilumą, bet (čia mokinys Giotto pranoksta Cimabue) giluma visada yra įteigiama. Tapydamas mažiau auksinių aureolių, Giotto domisi įvairiais veidų modeliais ir jų bruožais; patetines arba fantastines scenas papildo santūriu familiarumu, žodžiu, siužetas būna ne tiek užkoduota legenda, kiek pats legendinių būtybių gyvenimas. Menininkas neniekina nei puošybos (miestiškos ar kaimiškos), nei žemės, nei drapiruočių, pabrėžiančių išraišką arba kontrastuojančių su ja. Daugiau nesiekiama tiesiogiai pamokyti arba sujaudinti tikinčiuosius, o norima priversti juos per nuosavą patirtį dalyvauti atkuriant šventąją istoriją.

Enguerrand Quarton, *Pieta,* apie 1454 (Luvro muziejus, Paryžius). Tik 1939 m. buvo įrodyta, kad *Švč. Mergelės Marijos vainikavimą* ir šią Pietą tapė tas pats dailininkas. Toks pat paprastas didingumas, tokios pat tramdomos emocijos: veidų, rankų ir uolų reljefiškumas, šaltos spalvos (maži šviesos ir šešėlio kontrastai susidarė dėl paveikslo nusidėvėjimo), Kristaus tipas vienodi abiejuose paveiksluose. Quartono darbas, atkurtas pagal jo miniatiūras, atrodo, buvo žinomas visoje Pietų Europoje ir galėjo padaryti įtaką Antonello da Messinai. *Ph. © R. G. Ojeda/ RMN*

Giotto įtaka buvo ir nepaprastai svarbi, ir staigi. Garsus (ir galbūt dviprasmiškas) pagyrimas, pasakytas Dante's, asmeniškai pažinusio Cimabue ir jaunąjį Giotto, neperteikia visos jo reikšmės. Giotto, pirmasis „modernus" menininkas, priešingai nei senasis, dar „graikiškas", Cimabue, labai domėjosi ir skulptūra (Andrea Pisano, Ghiberti ir kt.), ir tapyba (paskutiniais Cimabue's kūriniais, brolių Lorenzetti darbais, taip pat gimstančia Bolonijos mokykla su Tommaso da Modena ir Lombardijos mokykla su Giovanni da Milano).

Toskanos tapytojai, kuriems taikomas džotininkų epitetas, nesudaro vienalytės grupės. Apskritai jie perėmė iš Giotto atpasakojimo nuoseklumą ir keletą pagrindo receptų, – beje, jie talentingai naudoti tai mieluose pasakojimuose (Bernardo Daddi), tai originalesnėse erdvės ir šviesos paieškose (Maso di Bianco, Stefano Fiorentino ir visų pirma Taddeo Gaddi), – ir niekada nevengė sausumo arba, priešingai, sentimentalaus įmantrumo. Daugelis turėjo dirbtuves, kuriose formavosi už juos pranašesni tapytojai.

Po Giotto Florencijos tapyba tarsi sustingo, o Sienos tapyba nepriklausomai nuo Duccio ir jo sekėjų klestėjo Lippo Memmi ir pirmiausia Simone's Martini bei brolių Lorenzetti (Pietro, dokumentuose minimo nuo 1305 m., ir Ambrogio, dokumentuose minimo nuo 1319 m.) dėka. Pastarieji kartais dirbdavo drauge. Jų kūryboje pasireiškia ryški gimstančios archeologijos įtaka: Ambrogio nutapė (apie 1334) ir įkomponavo



ANKSTYVASIS RENESANSAS



Josse Lieferinxe, *Šv. Mykolas, parbloškęs slibiną,* apie 1500 (Mažųjų rūmų muziejus, Avinjonas). Šis menininkas, kilęs iš Heno, yra vienas iš paskutinių žymių Provanso dailininkų. Jo kruopšti technika šiaurietiška, bet jis naudoja aiškią šviesą, kai nori apibrėžti stilizuotas apimtis, seka gryna monumentaliąja Avinjono mokyklos tradicija (neišvengdamas sąsajų su Šiaurės Italijos tapyba) ir suteikia paveikslui tokią pat santūrią dramatišką prasmę.
Ph. © Giraudon

į paveikslą Venerą, iškastą netoli Sienos (Giotto įkvėpė tik krikščioniškų sarkofagų detalės). Tapydamas Asyžiaus freskas, Pietro dažnai užsidegdavo gotikiniu įkarščiu, bet vėliau aprimo, o Ambrogio, rafinuotų perspektyvos ieškojimų meistras ir vienas iš pirmųjų peizažistų, kuriuos įkvėpė miestai (kai kuriuos atpažįstame dar ir šiandien), atsidavė stilizacijai, kupinai giedros fantazijos.

Likimas lėmė, kad abu broliai mirė tais pačiais metais – 1348-aisiais. Tai buvo lemtingi metai, kai juodasis maras ir sunki ekonominė krizė nusiaubė Europą ir pirmiausia centrinę Italiją. Žmones sukaustė siaubas. Kai kurie tapytojai, pirmiausia sieniečiai (Bartolo di Freddi), tęsė praeities temas, o kiti vaizdavo pamatytą siaubą, pavyzdžiui, Andrea Orcagna ir Andrea di Firenze Florencijoje, Francesco Traini ir *Mirties triumfo* (reikšminga tema) meistras, vadinamas nežinomu bolonieču, florentietis Buffalmacco arba tas pats Traini Pizos kapinėse. Daugėjo populiarių aiškiaregių ir pamokslininkų. Popiežių blaškymasis tarp dviejų sostinių buvo viena iš Didžiojo Vakarų bažnyčios skilimo (1378) priežasčių, kai du ar net trys konkuruojantys popiežiai mėtė vienas kitam iššūkius per susirinkimus ir intervencijas. Pirmųjų humanistų raginimai atkurti itališką vienybę skendo maištų triukšme, viduramžiška krikščionybė tirpo, o moderniosios monarchijos dar buvo nesutvirtėjusios.

INTERNACIONALINIS STILIUS IR HUMANIZMAS

Internacionalinio stiliaus pavadinimas taikomas ištęstumo tendencijai, kartais dar vadinamai kurtuaziniu arba įmantriu stiliumi, kurios pradžios datos gali būti nustatytos apie 1390, vėliausiai 1425 m. ir kuri paplito po visą Viduržemio jūros vakarų regioną (ir nusitęsė žemyninėje Europoje), konfliktuodama arba sutardama su kitais stiliais. Iš esmės tai mišri tendencija, išraiška (kuriai dėl aiškumo neklijuojame etiketės „gotikinė") visų pirma orientuojama į aplinką, atskleidžiamą tam tikrais skirtingais stiliais, būdingais tam tikrai vietai ar asmenims, ir savo ruožtu atskleidžiančią specifinius publikos rūpesčius. Nors ši formulė ir abejotina, ji padeda geriau suprasti meno krizę, kuri, prasidėjusi prieš tikrojo Renesanso aušrą, kai kur baigėsi vėliau už jį.

Abipusė įtaka būdinga visai paskutinei trečento fazei. Jai palankūs daugelis politinių ir socialinių įvykių: popiežių įsikūrimas Avinjone, Aragono karalių siuzerenitetas (bent jau teorinis) Balearuose, Sardinijoje, Sicilijoje, o netrukus ir Šiaurės Italijoje, Anžu pretenzijos į Neapolį ir pirmiausia suklestėjusi (nuo 1380) Burgundijos kunigaikštystė, kuri, nusidriekusi nuo Flandrijos iki Provanso ribų, gali būti laikoma turtingiausiu to meto Vakarų suverenitetu.



Claus Sluter, *Mozė,* 1395–1405 (Šanmolio vienuolyno detalė, Dižonas). Išraiškingumas tęsia viduramžių tradicijas, o reljefiškumas smarkiai stilizuotas. Burgundiškų skulptūrų svarba meno istorijai – keistas reiškinys, nes labai trūksta dokumentų apie jų paplitimą: regis, burgundiškos skulptūros buvo geriau vertinamos Italijoje nei pačioje Prancūzijoje, kur jos galbūt vis dėlto prisidėjo prie paskutinio išsekusios gotikos plykstelėjimo. *Ph. © Giraudon/T*

Pačioje Italijoje kvatročento (XV a.) pradžia buvo paženklinta nauju buržuazijos kilimu, o Prancūzijoje Šimtametis karas silpnino didžiųjų žemvaldžių galybę: puikus pavyzdys – Burgundija (iš esmės nepriklausoma). Prancūzijos princų ir sumažėję paskutinių Italijos tironų dvarai gyveno jau tik prabangos prisiminimais – tos prabangos, kurią iš naujo atvaizdavo menas. Smulkūs didikai žvelgdami į tuos kūrinius patyrė jiems pavyzdžiu esančios aristokratijos egzaltaciją. Tuo galima paaiškinti įmantrios, net nerealistiškos kūrybos pasisekimą, kai menininkai, pavyzdžiui, smulkmeniškai kopijavo sodų gėles ir drabužių brokatus. O kalbant apie internacionalinio stiliaus plitimą, be iliustracijų vaidmens, reikia paminėti vis madingesnius nešiojamuosius dramblio kaulo retabulus, puošiamus garsių kūrinių reprodukcijomis, ir pirmąsias kai kurių feodalų kolekcijas. Pasirodė nepriklausomi tapybos pano – viduramžiškų freskų ir net poliptikų priešingybė.

Internacionalinio stiliaus nėra ko ieškoti architektūroje, kur tebegyvavo liepsnotoji gotika, šen bei ten keičiama vėlyvosios, t. y. ramesnės arba mišrios, gotikos. Užtat epitetas „internacionalinė" taikomas skulptūrai, vadinamai burgundiškąja, staiga gimusiai Clauso Sluterio aplinkoje: apie Sluterį žinoma tik tiek, kad jis buvo Harlemo akmentašys (apie 1380). Šanmolio vienuolyne šis didis menininkas išlaisvino skulptūrą nuo puošybos, bet vis dėlto jo skulptūra puošni erdvinių priemonių žaismu. Nedaug težinoma apie Melchiorą Broederlamą (minimą tarp 1381 ir 1401) – flamandų tapytoją, taip pat dirbusį Šanmolio vienuolyne. Jo retabulo (tai vienintelis iki mūsų dienų išlikęs Broederlamo kūrinys, saugomas Dižono muziejuje) perspektyva kupina fantazijos ir primena kai kuriuos Sienos paveikslus. Norėdamas pabrėžti gelmę, jis čia panaudojo išradimą (?) – į horizontą zigzagais kylančias uolas. Tokią kulisų sistemą vėliau daug kas mėgdžiojo. Krintančios drapiruotės, Madonos ir Kūdikio grakštumas atsveria realistiškas detales.

Iliustracijos

Jei internacionalinis stilius turėjo kokios nors reikšmės, tai tik dėl menininkų (apie kuriuos beveik nieko nežinome) kelionių. Ir dar dėl iliustratorių amato, paplitusio iš Šiaurės Prancūzijos, Burgundijos ir Šiaurės Italijos. Ši garbinga veikla per trečentą patyrė didelių permainų. Teksto atžvilgiu iliustracijos tapo sudėtingu ir nepriklausomu išraiškos būdu. Daugėjo mainų, pirmiausia Paryžiuje, nuo 1250 m. tapusiame Europos užsakymų centru. Jau Jeanas Pucelle'is (prieš 1333) darė Florencijos senųjų rūmų reprodukcijas ir, atrodo, pažino Duccio. Tapyba pakito dėl vitražų įtakos (pavėluotai), taip pat subtilaus piešinio ir gausių bandymų parodyti perspektyvą.

Polis de Limbourgas ir jo broliai, *Puošnusis Beri kunigaikščio valandų maldynas: rugpjūčio mėnuo,* 1413–1416 (Condé muziejus, Šantiji). Nauja, rafinuota, kupina subtilaus švelnumo šviesa gaubia ir gyvenimo įvykius, ir skriejantį astrologijos simbolį. Įprastiniai peizažai sutaurinti, net konkrečiausios detalės turi šį tą fantastiška. *Ph. © H. Josse/T*



Tie „žuvies ašakų" arba „lėlės namų" tipo bandymai, kaip ir žiūrovų įtraukimas arba personažų išdėstymas (Jonas Bondolis, apie 1368), buvo žinomi ir amžiaus pabaigos prancūzų bei burgundų iliustracijų meistrams, kurie savo meną pavertė tikra sumažinta monumentaliąja tapyba. Vienas mecenatas, Beri kunigaikštis, iš eilės samdė André Beauneveu, Jacquemart'ą de Hesdiną, Polį de Limbourgą ir jo brolius (prieš 1416). Šiems menininkams pavyko peržengti visas besibaigiančio pasaulio taisykles, kurias jie aukštino: gotikinis menas pranoko save ir drauge save neigė. Gėlių vaizdai, kad ir kokie monotoniški, yra ir tikslūs, ir elegantiški, tačiau jų kūryboje matyti skolinių iš Giotto ir net iš Taddeo Gaddi.

Greta Limbourgų reikia minėti *Boucicant valandų maldyno* meistrą (galbūt Jacques'ą Coeną iš Briugės), kuris apie 1403 m. dirbo Italijoje ir darė įtaką gimstančiai flamandų molbertinei tapybai. Kitas didelis ilius-

tracijų centras buvo Lombardija: Gianio Galeazzo Visconti miniatiūristai pirmą kartą panaudojo tikslų (jie iliustravo tam tikras enciklopedijas, kuriose buvo pakartotos viduramžių žinios) ir sykiu kupiną šviesos ir šešėlių kontrastų ieškojimų (Giovannino de Grassi) stilių. Labai madingas menininkas Michelino da Besozzo padėjo Lombardijos kūriniams skverbtis į Burgundiją ir Prancūziją.

Be Burgundijos dvaro, antras internacionalinio stiliaus židinys buvo Popiežių rūmai Avinjone. Čia reikia prisiminti istoriją. Pirmieji išvykę popiežiai buvo žymūs statytojai ir skelbėsi trokštantys prabangos bei išorinio puošnumo, atitinkančio jų rangą. Todėl į Avinjoną 1339 m. buvo pakviestas Simone Martini (apie 1284–1344). Per dvidešimt kelerius karjeros metus sienietis meistras, veikiau Duccio priešininkas nei sekėjas, jo absoliutumą papildė išraiškinga arabeska (*Apreiškimas*, 1333, Uffizi galerija, Florencija), artėdamas prie vientisesnės ir ramesnės tapybos, kuri



Matteo Giovanetti, *Šv. Martynas prikelia iš numirusiųjų Nervos sūnų*, 1344–1345 (Popiežių rūmai, Avinjonas). Gelmės paieškos, kurias sunku perteikti freskoje, paskatina dailininką palei išilgines ir skersines ašis tapyti daugiau architektūros, beje, iš tiesų būdingos Provanso apylinkėms. *Ph. P. Jehan © Larbor/T*

Benito Martorell, *Šv. Jurgis ir slibinas,* 1438 (Meno institutas, Čikaga). Tipiška krikščioniškosios mitologijos tema, kurios ėmėsi daugelis to meto menininkų. Martorellio stilius, judrus ir ritmingas, pratęsia kataloniškąją gotiką, bet jam būdinga tiksli vienovė. Tai suartina Martorellio darbus su provansiečių, o gal net su sieniečių tapyba. Bet planų derinimas aiškiai fantastiškas. *Ph. J. Martin © Larbor/T*



jį suartina su Giotto. Simone Martini mirė Avinjone: nors likę tik nuostabių freskų parengiamieji piešiniai (tas freskas jis nutapė Dievo Motinos katedroje), keletas tų laikų pano padeda įvertinti, kokį vaidmenį jis atliko gimstant Provanso dailei. Jo vaidmenį pranoko tik Matteo Giovanetti, kurio menas, – ne toks tikslus, laisvesnis, bet taip pat siekiantis pakeisti tikrovę – skleidėsi Popiežių rūmuose ir jų apylinkėse iki 1367 m., t. y. datos, kai Urbonas V grįžo į Romą, o paskui įvykęs Didysis Vakarų bažnyčios skilimas keletui metų sulėtino meninę veiklą Provanse. Bet mokykla susidarė: dabar žinoma, kad Toskanos ir Katalonijos menininkai lankėsi Avinjono dvare anksčiau, nei buvo manyta.



Pisanello (Antonio di Puccio di Cerreto), *D'Este šeimos princesės portretas,* apie 1438 (Luvro muziejus, Paryžius). Modelio tapatybė (Ginevra d'Este ar veikiau Marguerite Gonzague) nesvarbi: idealizuotas mąslios išraiškos profilis išsiskiria prašmatnioje puošyboje, kur susilieja gamta ir gobelenai. Tapydamas kai kuriuos paveikslus, Pisanello išliko medalininkas. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

Pirmosios kartos Avinjono menininkai beveik nežinomi, bet jie buvo tarpininkai, kurie platino itališką (arba panašų į itališką) meną. Būtent Avinjono menas paaiškina, kodėl Karlšteino (Bohemija) pilyje pasirodė pietų stiliaus freskos, nors palyginti sunkios, ir meistro Trebono *Pasija* (apie 1380), o paskui Venceslavo Biblijos (1408) iliustracijos. Polinkis į itališkąjį meną (kurio apraiškų pasitaiko ir anglų miniatiūrose) Šiaurės Prancūzijoje galbūt atsirado ir iš Avinjono meno, ir iš pačios Italijos. Iš Ispanijos turėjus ryšių su Avinjonu reikia paminėti Miguelį Alcanizą Valensijoje, o po 1400 m. – Luisą Borrassą ir Martorellį Barselonoje.

Italijoje internacionalinis stilius atsirado susipynus rafinuotai Lombardijos iliustratorių bei auksakalių praktikai ir Giotto palikimui. Michelino da Besozzo mokinys Stefano da Verona labiausiai žinomas kaip Pisanello mokytojas. Pisanello – Mantujos freskininkas, animalistas (vienas pirmųjų), energingas piešėjas ir medalininkas, kurį Renesanso epochoje mėgdžiojo daugelis. Gražių legendų ir pasakiškų peizažų pomėgis puikiai derėjo su tiesioginio stebėjimo tendencija (pranašaujančia Leonardo da Vinci). Kituose regionuose (Pjemonte, Urbine) internacionalinė kaligrafija nepajėgė paslėpti realizmo paieškų. Toskanoje daugybė menininkų praktikavo mišrų stilių, bet jų nuopelnai labai individualūs. Beje, šis reiškinys prasidėjo pavėluotai: Sienoje puikus ir beveik į abstrakciją linkęs menininkas Sassetta ir jo aplinka (Sani di Pietro) perėmė florentietišką perspektyvą, bet atmetė racionalumą. Vis dėlto jie priklauso kvatročentui, kaip ir Giovanni di Paolo su savo šiurkštesniu ir platesniu misticizmu: dalis jo darbų liudija netikėtą susidomėjimą gamtos reiškiniais ir net kosmologija, tuomet išgyvenusia visišką krizę. Florencijoje Lorenzo Monaco galėjo būti laikomas žymiausiu internacionalinio stiliaus atstovu (apie 1410–1420) dėl formos įtampos, ryškių spalvų pomėgio, erdvės problemų nepaisymo, o tapytojas Gentile da Fabriano (apie 1370–1427), tuo laikotarpiu dominavęs Toskanoje (nors nebuvo iš jos kilęs) ir net Romoje, peržengė šį stilių. Tereikia palyginti jo *Išminčių pagarbinimą* ir taip pat pavadintą Lorenzo Monaco paveikslą (abu yra Uffizi galerijoje, Florencijoje): Lorenzo sutelkia personažus į frizą, o Gentile suplėšo sutartinę triptiko erdvę ir nutapo išsivingiavusią palydą.

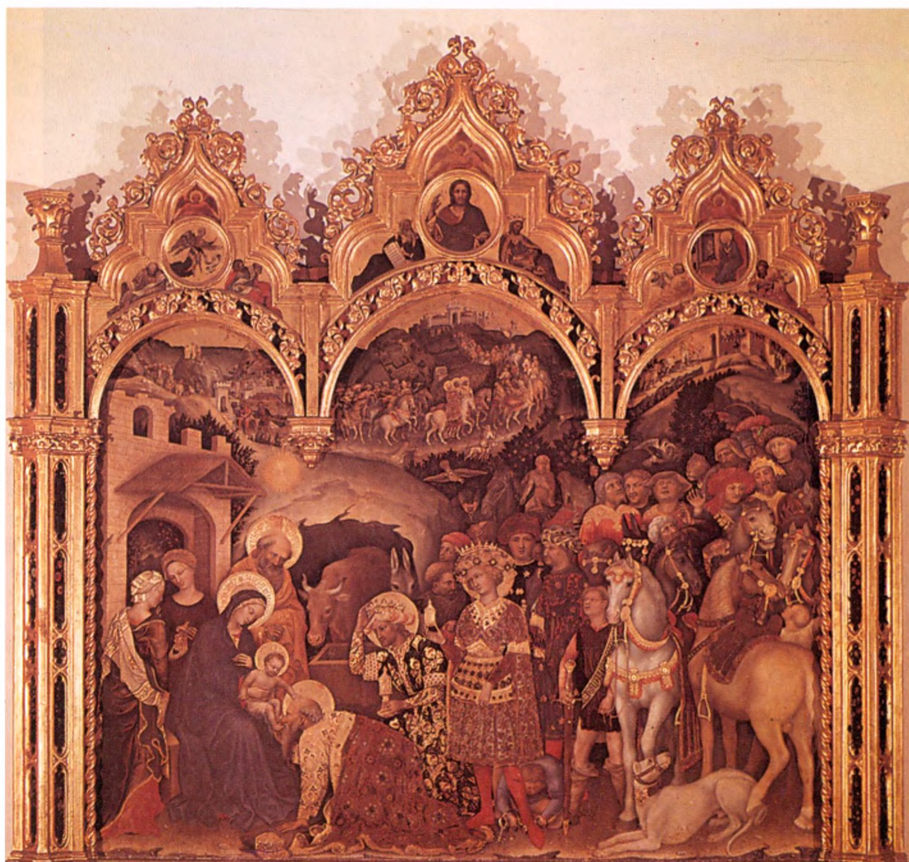
Giovanni di Paolo, *Nuolankumo Madona,* apie 1445 (Nacionalinė pinakoteka, Siena). Ėmęsis populiarios dieviškumo temos, Giovanni di Paolo, kaip įprastai, drąsiai supaprastina peizažą. Čia jis siekia už sodo esantį pasaulį paversti šaškių lenta (laukai, uolos, miesteliai), pakibusia po dangumi. Tai ne archaizmas, bet patetiškas esmės ieškojimas. Tapytojo panaudotą netikrovišką vaizdą be pagrindo buvo norima laikyti renesanso atsižadėjimu.
Ph. © Alinari/Giraudon



Trys žemutinės dalies scenos žavi išradinga šviesa, bet jose paisoma konkretaus legendinio pasaulio. *Quaratesi* poliptiko šventieji (1425, išsibarstę Londone, Florencijoje, Vatikane, Vašingtone) ir keletas vėlyvųjų monumentalių Madonų rodo, kad Gentile's archajiškumas labai sąlygiškas.

Dėl minėtos tarpusavio įtakos kai kurių menininkų asmenybes sunku atskirti, todėl kartais pasitaiko neaiškių sutapimų. Vidutiniškas tapytojas, žinomas kaip *Vispo vaiko* meistras (manoma, kad jis susiformavo Ispanijoje), tapatus Gherardo Starninai (žinoma, kad jis keliavo po Ispaniją), tačiau Gherardo Starnina negalėtų būti gražios *Tebaidės* (apie 1410, Uffizi galerija) autorius, nors pagal tradiciją ji jam priskiriama dėl neva stilistinio sąskambio.

Tačiau šiuo laikotarpiu ten, kur internacionalinis stilius ryškus, pasireiškė vieno neformalaus elemento pažanga. Tai iš pasaulietiškos antikos ir net pagonybės perimtų temų bei puošmenų gausa iliustruotuose rankraščiuose. Kurdamas Aukso vilnai (o ne kokiam nors šventajam) atsidavusių riterių ordiną, Pilypas Gerasis 1430 m. simbolizavo dvasinę





Pisanello, *Pempės etiudas,* apie 1437 (Luvro muziejus, Paryžius). Šis rašalu ir akvarele nupieštas išryškintas piešinys liudija, kad Renesanso laikotarpiu nuo pat pradžių populiarėjo polinkis moksliškai stebėti visą gamtą. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

būseną, paplitusią jau seniai, ir ne vien Burgundijos dvare.

Avinjono mokykla yra italų humanizmo, visų pirma Petrarcos, klestėjimo amžininkė. Poetas, kurio *Triumfai* įkvėpė daugybę tapybos darbų (miniatiūrų, pano ir kt.), turėjo Giotto paveikslą ir tuo gyrėsi. Avinjone sutikęs Simone Martini, jis paprašė jo iliustruoti Vergilijaus rankraštį ir frontispise (dabar Milane) pasiūlė išaukštinti Vergilijų ne kaip viduramžių burtininką, o kaip poetą, žvilgsniu į visatą gebantį sužavėti apsišvietusius žmones. Taip pat žinoma, kad Petrarca paprašė meistro Simone nutapyti Lauros ir Napoleone'o Orsinio portretus. Jei šie kūriniai nebūtų dingę, autorius būtų galėjęs tapti pirmuoju asmeniniu portretistu nuo antikos laikų. Beje, remiantis viliojančia hipoteze, Žiraras Orleanietis, galimas pirmo žinomo prancūzų portreto (*Jonas Gerasis*, apie 1365, Luvras) autorius, buvo matęs Simone's Martini meną. Tačiau didysis rankraščių ieškotojas Petrarca ne vienintelis domėjosi menu: jo draugas Boccaccio labai išgyrė Giotto ir paliko mums apie jį sukurtus anekdotus. Kompiliuodamas mitologijos repertuarą, jis neslėpė, kad dirba norėdamas pavaizduoti poetus ir menininkus. Petrarca vienoje poemoje aprašė antikinių dievų statulas, remdamasis pramanytais viduramžių dokumentais, tačiau jų dvasią pakeitė (iš naivaus susižavėjimo į virpančią nostalgiją): to pakeitimo padarinius mes tuojau sužinosime.

Gentile da Fabriano, *Išminčių pagarbinimas,* 1423 (Uffizi galerija, Florencija). Prašmatnios aureolės ir puošmenos, kurių norėjo labai turtingas užsakovas, iš esmės yra vieninteliai viduramžiški paveikslo elementai. Šiltos spalvos prigesintos, tarsi į ką įvyniotos. Tie patys personažai pasirodo trijuose skirtinguose lygiuose, išdėstyti pagal ligi tol nežinotą principą. Santūri grafiška drąsa jungia šiuos lygius į vieną ritminę perspektyvą, kuri padeda geriau pajusti nuostabų palydos artėjimą priekyje. *Ph. Scala © Arch. Larbor/T*

KVATROČENTO KRYŽKELĖJE

Donatello, *Apreiškimas,* 1433–1435 (tabernakulio bareljefas, Šv. Kryžiaus bažnyčia, Florencija). Šio paauksuoto akmens bareljefo, be abejo, sukurto po skulptoriaus kelionės į Romą, puošyboje ir drapiruotėse gausiai panaudotos antikai būdingos detalės. Grakštus ir santūrus Švč. Mergelės Marijos gestas buvo atramos taškas daugybei kvatročento Toskanos tapybos variacijų. *Ph. Scala, Florence © Larbor/T*

1404 m. Florencijoje buvo baigta statyti Šv. Mykolo Auksin bažnyčia – vienas rečiausių Toskanos liepsnotosio gotikos pavyzdžių. Toks užtrukimas (pastatas buvo pradėtas statyt 1330 m.) neturi kelti iliuzijų. Būtent šioje epochoje prasidėjo pakilima (vadinasi, santykių nutraukimas), kuris atvėrė kelią renesansui. Dv revoliucijos buvo svarbiausi trumpo meno istorijos laikotarpio (maždau 1420–1450) įvykiai, ir viskas nuo tol buvo ne taip, kaip anksčiau. Vien revoliucija – ideologijos: raštuose dėl humanizmo įtakos mielai aukšti namas didvyriškas žmogaus paveikslas ir iš esmės grįžtama prie antiko šaltinių. Šis grįžimas pirmiausia pastebimas skulptūroje ir architektūroj bet jos abi drauge suvokiamos ir tiksliame teoriniame perspektyvo kaip vieningos erdvės, sandaros kontekste. Kita revoliucija – technikos paplito aliejinė tapyba, žinota nuo XII a. (?), bet naudota tiek mažai, ka galima suabejoti jos egzistavimu ligi to laiko, kol įgijo moderniąją formą Ši forma, sukurta Flandrijoje, iškart paplito Viduržemio jūros regione.



Donatello, *Pranašas Habakukas,* 1423–1426 (Katedros kūrinių muziejus, Florencija). Viena iš keturių statulų (dvi dingusios), kurias Donatello sukūrė Florencijos varpinei papuošti. Paties Donatello ji buvo pavadinta *Incone* (užsispyrėliu): išraiškingas, beveik šiurkštus veidas, kurį Donatello kūrė pagal gyvą modelį, kontrastuoja su drąsiu iš romėnų statulų nusižiūrėtu drabužių schemiškumu.
Ph. © Alinari/ Giraudon



Kai Florencijos kancleris Salutati pareikalavo savo tėvynei „naujosios Romos" titulo (1403), jis pratęsė Petrarcos mintį, kad Roma tuo metu nepajėgė eiti paskui save. Ne kas kita, o apsišvietęs humanizmas 1401 m. lėmė sėkmingą skulptoriaus Ghiberti debiutą (be kita ko, jis yra pirmosios iki mūsų laikų išlikusios menininko autobiografijos autorius). Jis laimėjo konkursą padaryti antrąsias baptisterijos duris (pirmosios, kurias padarė Andrea Pisano, buvo atidarytos 1336 m.). Ghiberti prireikė dvidešimties metų sutarčiai įvykdyti, o dar dvidešimt penkerius metus jis dirbo trečiąsias duris, kurios buvo užsakytos dėl to, kad antrosios sukėlė entuziastingą susižavėjimą. Ant šių durų pirmąkart buvo pateiktas pasakojimas (1452), einantis iš vieno pano į kitą. Ghiberti išdidžiai pridėjo prie jų savo portretą (ir bendradarbių portretus). Visi fonai gyvi, juose atsiskleidžia gyvojo pasaulio įvairovė, nors vietos ir labai mažai: anatomija, drapiruotės, statiniai, uolos, gyvūnai – viskas nepaprastai suderinta. Nors iš tikrųjų nėra jokių iškilumų, kai kurie efektai sudaro apvalaus kauburio įspūdį. Paauksinimai sukelia šviesos žaismą, bet ten, kur pasireiškia grynas meistriškumas, jų nėra. Ghiberti įtakos neturėtume nuvertinti net ir žinodami, kad senatvėje meno evoliucija jį aplenkė. Tapytojams ta įtaka buvo didžiulė: jos neišvengė nei Uccello (kuris buvo jo padėjėjas), nei Gentile da Fabriano. Dar labiau ji paženklino skulptorius: abipusis Ghiberti ir Donatello (darbai Sienoje, 1417–1427) giminingumas akivaizdus. Pirmieji Donatello darbai (*Dovydas*, 1408, Bargello muziejus, Florencija) rodo jį buvus artimą burgundų stiliui, bet truputį vėlesnis jo *Šv. Jonas Krikštytojas* (Bargello muziejus, Florencija) yra atšiauriai iškilmingas. Jis evoliucionavo dėl savo draugo Brunelleschi įtakos. Jo bareljefas *Šv. Jurgis* (1420) griežtai paklūsta perspektyvos dėsniams. Drauge su Michelozzo (kuris pirmiausia buvo architektas) Donatello atliko kapitalinius darbus

KVATROČENTO KRYŽKELĖJE

Prato, Sienos, Neapolio katedrose. Sąlytis su vėlyvuoju romėnų menu matyti iš jo biustų ir Florencijos katedros kantorijos, kur jis perduoda skulptoriams ir tapytojams savo pasaulietišką versiją apie putus – angeliukais paverstus amūrus, kurių vėliau buvo gausu ištisus amžius. Bronzinio Donatello *Dovydo*, kurio sukūrimo data ginčytina, vingiuotos formos paskolintos iš helenistinio meno. 1443 m. Paduvoje jis pastatė pirmąją raitelio statulą – *Gattamelata*. Ilga Donatello viešnagė padarė įtaką šiaurės tapytojams (Mantegna), o šv. Antano reljefai – Uccello. Paskutiniai Donatello kūriniai Florencijoje herojinį realizmą pastūmėjo į šiek tiek deformuotą patetiką, tačiau puiki jo *Juditos* (1455) retorika be vargo išpopuliarėjo.



Lorenzo Ghiberti, gėlių dekoras, apie 1440 (baptisterijos šiaurinės durys, Florencija). Ši žavinga stakta, kuri vienodai tiktų ir rūmams, ir religiniams pastatams, pagal didžiojo skulptoriaus piešinius vėliau buvo sukurta jo sūnaus Vittorio Ghiberti (gimusio 1416). Tipiška besitęsiančio kvatročento perėjimo į renesansą stakta galėjo būti sukurta tokia, kokia yra, beveik šimtu metų vėliau. *Ph. Scala © Larbor/T*

Nagrinėjant Filippo de Ser Brunelleschi palikimą nepaisant datų, matyti jau anaiptol ne viduramžių žmogus, o pirmasis iš tų įvairiapusių genijų, iš kurių atpažįstame renesansą. Iš pradžių jis dirbo su bronza ir marmuru ir konkuravo su Ghiberti (1401) dėl baptisterijos durų. Brunelleschi maketas (išlikęs) rodo jį buvus griežtesnio stiliaus šalininką. Vėliau iš medžio išdrožtas jo *Krucifiksas* nugalėjo draugiškose varžybose su Donatello. Iš esmės jis buvo architektas, bet taip pat ir inžinierius (įtvirtinimai, teatrai ir kt.), išradęs laivą su mentėmis, kuris plaukiojo Arno upe.

Atrodo, 1418 m. jis atliko garsiuosius perspektyvinės tapybos bandymus („Brunelleschi dėžė"), kurie, iš pradžių galbūt laikyti architekto pratimais, vėliau turėjo lemiamą įtaką tapybos teorijai ir meno istorijai. Tie du maži pano (ilgai saugoti Medici kolekcijoje) buvo tiesioginis ar netiesioginis renesanso požiūrio į viziją pamatas. Tuo pačiu metu Brunelleschi gavo užsakymą pabaigti katedrą. 1436 m. tai ir padarė. Atlikdamas neįmanomu laikytą darbą – kurdamas kupolą (bokštelis pagal Brunelleschi brėžinius buvo uždėtas po jo mirties), nepaisant truputį strėliško dviejų sudurtų skliautų profilio ir prisiminimų apie kuklius tokio paties žanro romaninius bandymus (Kremonoje ir net Pizoje), įkvėpimo pirmiausia sėmėsi iš Panteono: Brunelleschi su Donatello daug kartų važinėjo į Romą, bent jau 1402, apie 1417 ir 1430 m. Jis nepaprastai greitai apsisprendė ir ėmėsi vadovauti kupolo iškėlimo darbams.

Greta šito sėkmingo kūrinio, dar paslaptingo daugeliu aspektų, minėtini kiti šedevrai: Nekaltų Kūdikių ligoninės portikas (1421) – klasika, palengvinta į kitas vietas perkeltų atramos taškų, – Pazzi koplyčia prie Šv. Kryžiaus bažnyčios, senoji Šv. Lauryno bažnyčios zakristija, Pazzi rūmų planas (darbus pagal jį apie 1465 m. atliko G. da Maiano), Švč. Mergelės Marijos Naujasis vienuolynas, lotyniško kryžiaus formos Šv. Dvasios bažnyčios planas, pirmasis daugiakupolės rotondos (nebaigta, Švč. Mergelės Marijos Angelų bažnyčia) sumanymas, be to, veikiausiai Brunelleschi piešė Pitti rūmų eskizus.

Istorijoje nedaug tokiu grandioziniu intelektualumu persunktų pavyzdžių. Brunelleschi teorijas iš karto atspindėjo sparti karjera, kurią padarė Masaccio (1401–1428) – pirmasis Florencijos tapytojas, kitokiame kontekste atgaivinęs Giotto dvasią. 1423 m. dirbdamas dvidešimčia metų už jį vyresnio Masolino padėjėju (Masolino buvo manieringas tapytojas, ilgai skendėjęs kurtuazinio stiliaus svajonėse, nors ir domėjosi „begaline" perspektyva) ir tapydamas Karmelio Švč. Mergelės Marijos bažnyčios (Florencija) Brancacci koplyčios freskas Masaccio aiškiai pasinaudojo Brunelleschi pamokomis. Perspektyvą sudaro daugybė įžiūrimų veidų, kartais patetiškų *(Adomas ir Ieva po nuopuolio)*, bet, svarbiausia, visada kupinų gyvo orumo: šventieji ir antraeiliai Biblijos personažai pavaizduoti tame pačiame plane. Tai ne šmėklos, jie turi šešėlius (anot Dante's, tai gyvų kūnų požymis) ir „stovi ant kojų", kaip pasakė Vasari. Išraiška paklūsta plastikai, o plastiką valdo monumentalios kompozicijos valia, nekliudanti detalių formų reljefiškumui. Tokia pati jėga jaučiama ir garsiojoje *Trejybėje* (Švč. Mergelės Marijos



Lorenzo Ghiberti, *Juozapo istorija* (detalė), 1425–1452 (baptisterijos Rojaus vartai, Florencija). Truputį priplotas reljefas neišvengiamai kreipia žvilgsnį į architektūrinį foną, visos detalės įžiūrimos ir viskas sudaro harmoningą vienovę. Estetinė, kone juslinė palaima prailgina tikroviškumo įspūdį, sukeltą laisvo pasakojimo. Arkados ir drapiruotės, nusižiūrėtos nuo antikos, suteikia scenai dar daugiau didingumo, nors formatas ir mažas. *Ph. Scala, Florence © Larbor*



Filippo Brunelleschi, Pazzi koplyčios kupolas, 1429–1446 (Florencija). Harmonijos šedevras, kurio kuklių proporcijų lengvumas primena klasikinį užmojį. Kai kurie medalionai, kuriuos sukūrė Donatello ir Luca della Robbia, galbūt buvo piešti Brunelleschi. *Ph. © Dagli Orti*

Naujoji bažnyčia), šedevre, kurio antikinę puošybą įkvėpė Brunelleschi, ir Pizos poliptike. Masaccio mirė dvidešimt septynerių metų ir iškart neturėjo sekėjų. Donatello skulptūros sulaukė mažesnio atgarsio nei jo mokinių Desiderio da Settignano ir Mino da Fiesole's, kurie buvo „malonesni". Tačiau nereikėtų pamiršti daug kur pasireiškusios kūrybinės jų galios.

Po jų reikia paminėti brolius Rossellini, kurie taip pat buvo architektai. O Luca della Robbia netesėjo duotų pažadų: išradus emaliuotą terakotą ir intensyviai dirbant šeimyninėje dirbtuvėje buvo padaryta daugybė nedraudžiamų nenatūralių dievybių figūrėlių. Atsiskyręs, net užsidaręs, Jakopo della Quercia (miręs 1438), sienietis, ypač aktyviai darbavęsis Lukoje ir Bolonijoje, laikėsi tvirto ir dramatiško stiliaus.

Po Vakarų bažnyčios skilimo (1417) Roma susigrąžino šiokią tokią svarbą: paskatinti Martyno V, apsišvietusio archeologo popiežiaus, ten dirbo Gentile da Fabriano, Pisanello, Masaccio ir Masolino. Nors Provansas iš pradžių buvo paliktas ginkluotoms gaujoms plėšti, Avinjono mokykla neprarado visos jėgos (Tuzono retabulas, 1410). Tačiau jos traukos polius persikėlė į kitą vietą. Provanso grafas Renė Anžu, pretendavęs į Neapolio sostą, 1438–1441 m. atsivežė į šį miestą būrį menininkų, daugiausia šiauriečių (flamandų, burgundų ir net paryžiečių), kurie jį supo Ekse: tai buvo estetas ir, negana to, didelis meno mėgėjas (iš tradicijos jis net tapo tapytoju). Jo aplinka sutaurino pietietišką Neapolio šviesos pajautimą. Regis, jis supažindino tenykščius (susipynus tarpusavio įtakoms) su naująja Nyderlandų tapyba. Prieš pereinant prie jos, vertėtų prisiminti Ekso mokyklos istoriją.

Jacopo della Quercia, *Angelas praneša Zacharijui apie sūnaus gimimą,* 1417–1427. (Šv. Jono baptisterija, Siena). Šis skulptorius, Michelangelo pirmtakas, tikriausiai patyręs burgundų meno įtaką, galingas figūras uždeda ant „romėniškos" puošybos. *Ph. © Scala/T*

Renė Anžu galutinai grįžus į Eksą, ilgai buvęs nežinomas menininkas nutapė šedevrą – *Apreiškimo* triptiką. Šiais laikais jis ne be pagrindo priskiriamas tokiam Barthélemy d'Eyckui, karaliaus „tarnui". Nedaugelyje tapybos darbų, išsaugotų Kolantonijo Neapoliečio, ryški šio meistro įtaka. 1452–1454 m. Enguerrand'as Quartonas, kitados bendradarbiavęs su Barthélemy, nutapė *Švč. Mergelės Marijos vainikavimą* (Vilnevas prie Avinjono) ir kitą Provanso tapybos perlą (dėl identiškumo nėra abejonių) – vadinamąją *Avinjono pietą* (Luvro muziejus). Antraeilių darbų klestėjimas rodo mokyklos gyvybingumą iki 1476 m.: Nicolas Froment'as (*Liepsnojantis krūmas,* Provanso Eksas, katedra) liudija ir puikų itališkų naujovių išmanymą, ir tam tikrą nesaikingumą, atėjusį iš flamandų. Labai atsiskyręs *Širdies meile susižavėjusios* meistras (ar tik vėl nebus Barthélemy?) iliustravo ilgą archajišką karaliaus Renė poemą nuostabiu stiliumi, kuris dienos arba nakties apšvietimui suteikė neregėtą paslaptingumą. Su Lieferinxe'u ir vėliau Dipre'u baigėsi amžius (ir „klasika", nuo tada ja persiėmė Šiaurės Prancūzijos menas). Avinjono mokykla turėjo ir kitą dalį, susitelkusią Nicoje (Bréa, apie 1475), kuri tęsė liaudiškas ir sykiu internacionalines tradicijas. Jų feodališkesnė versija davė paskutinį gotikos amžiaus tapybos vaisių Burgundijos pakraščiuose: *Malūnų* meistras (apie 1490) buvo identifikuotas kaip Janas Hey, nyderlandietis, įsikūręs Prancūzijoje.





***Širdies meile susižavėjusios* meistras,** *Širdis, Karštas Troškimas ir Dosnumas lipa į valtį su Fransa ir Aktante,* apie 1465–1470 (Austrų nacionalinė biblioteka, Viena). Figūros, atitinkančios gana žodingą Renė Anžu poemos tekstą (1457), yra atkartotos viduramžių alegorijos. Išmoningas vandens skaidrumas, horizonto švytėjimas, visiškai nelauktas epizodo įrėminimas liudija menines ambicijas, svetimas kurtuazinėms taisyklėms. *Ph. © de la Bibliothèque/T*

Vis dėlto flamandų tapyba, atrodo, kilusi iš spontaniškos kartos: jos pradininkas – vienas didžiausių flamandų menininkų Janas van Eyckas. Janas van Eyckas (1390 ar 1400–1441), iliustratorius, kunigaikščio Pilypo Gerojo tarnas ir patikėtinis, kuris buvo siunčiamas į tolimas diplomatines misijas, būtent į Portugaliją 1428 m., pirmiausia sukūrė *Paslaptingojo Avinėlio* retabulą (Gentas). Jis mirė dar jaunas, palikęs ypač daug nepaprastai preciziškų portretų.

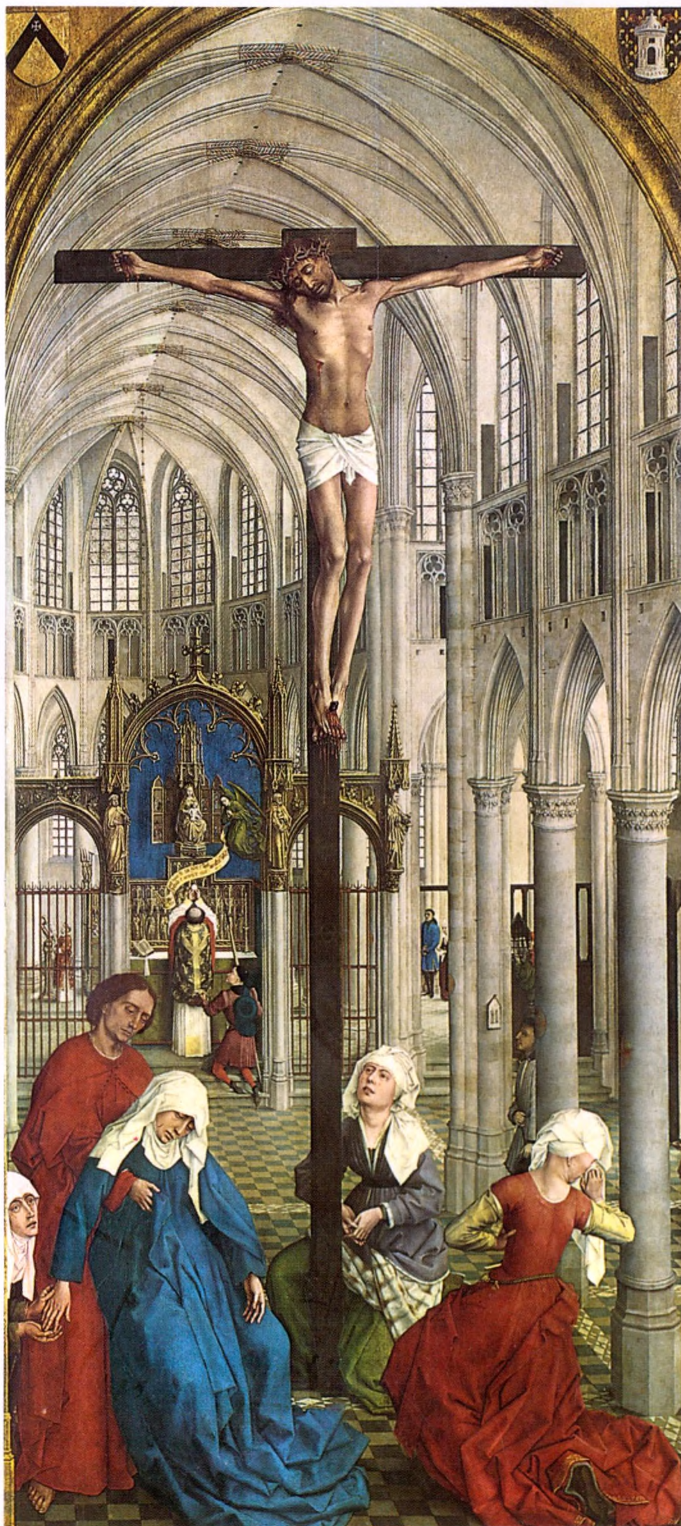
Aliejinė tapyba, kurią Janas van Eyckas ištobulino (ir kuri visiškai išstūmė temperą tik po keleto dešimtmečių), padėjo išgauti tokius spalvinius šviesos ir skaidrumo efektus, kokių ligi tol niekas nė neįsivaizdavo (*Kanclerio Rollino Madona*, apie 1430, Luvro muziejus). Jis įnešė didelį indėlį orientuojant amatą į tikslumą, *trompe l'œil* paverčiant panašumu, diegiant realizmą kaip meno viršūnę. Tačiau jo kūryboje (kaip ir jo varžovų Provanse bei Italijoje) dar dominuoja grynas mėgavimasis medžiaga ir lengvas atmosferos svaigulys.

Jano van Eycko sekėjai Flandrijoje Petrus Christus, Diericas Boutsas, Ouwateris, Gérard'as de Saint Jeanas, Gérard'as Davidas ir kiti su tokiu pat susižavėjimu mėgdžiojo įvairias skonėjimosi pakopas, neatrasdami savo pačių talento galių. Jie niekaip nenurungia dviejų tiesioginių van Eycko varžovų – Roberto Campino (Flemalio meistras, 1378 ar 1379–1444), kurio geometrinė maniera įprastinėms detalėms suteikia keistumo, ir Rogier van der Weydeno, dramatiškai interpretuojančio tradicinį religinį repertuarą, nors kartais šen bei ten persiimančio spe-



Masaccio, *Šv. Petras, dalijantis išmaldą,* 1426–1428 (Brancacci koplyčios freska, Karmelio Švč. Mergelės Marijos bažnyčia, Florencija). Lemtingas racionaliosios architektūros įsiveržimas ne tik į puošybą, bet ir į pasakojamąją tapybą. Figūros pavaizduotos tiesiog fone, nutapytame realistine maniera (atitinkančia perspektyvą), bet jame neišsiskiria: jų apimtys reikalingos iškilmingumui pabrėžti. Ta pati stilistinė įtampa lemia peizažą ir personažus, labai orius dėl to, kad jie žmonės (žmogų, gulintį apaštalui prie kojų, iš tiesų partrenkė dieviškasis teisingumas).

Rogier van der Weyden, centrinis pano, triptikas *Septyni sakramentai: nukryžiavimas,* apie 1445 (Karališkasis dailės muziejus, Antverpenas). Labiausiai išgarsėjęs Bono prieglaudos *Paskutiniu teismu,* olandų tapytojas čia demonstruoja tvirtą architektūrinį rafinuotumą ir daugiaprasmę skausmo išraišką. *Ph. Lou © Larbor/T*





Antonello da Messina, *Kristus prie kolonos,* apie 1470 (Luvro muziejus, Paryžius). Variacija tema, artima menininkui, kuriam sėkmę garantavo daugybė pastišų. Nepaprastas darbo subtilumas drauge su tam tikru patetikos santūrumu. *Trompe l'œil* detalės jau paremtos iliuzionizmu – techninio meistriškumo garantu. *Ph. © R.G. Ojeda/RMN*



Antonello da Messina, *Kristus guldomas į kapą,* apie 1473 (Correro muziejus, Venecija). Nors šis paveikslas labai prastos būklės, jame galima įžiūrėti poetinę išmonę (angelai), anatomijos žinias ir plastinį švytėjimą, būdingą žymiam Sicilijos tapytojui. *Ph. G. Tomsich © Larbor/T*

cifiniu humanistinio renesanso nerimu (*Brako triptiko Kristus*, Luvro muziejus).

Van Eycko genijus pelnė jo kūriniams ilgaamžiškumą, kurio gijų mes nesuvokiame. Tik jo atbalsiu galima paaiškinti, kodėl Šveicarijoje atsirado Konradas Witzas arba Reino krašte Stephanas Lochneris (miręs 1451): gotikos amatininkai išsiskirstė ir grįžo prie savo ištakų kryžkelėse, kuriose kartais kurdavosi naujos mokyklos, vėluojančiuosius palikusios kelyje. Šį kompromisą gerai atspindi vokietis Michaelis Pacheris (miręs 1498), entuziastingai žavėjęsis Donatello ir Mantegna.

Iš Luaros šiaurės verta paminėti tik vieną labai garsų menininką, regis, nepasidavusį intensyviai Nyderlandų meno įtakai. Tai Jeanas Fouquet (apie 1420–1477 ar 1481), kurio kūrybos kelias neaiškus. Monumentalus jo menas, galbūt suformuotas pagal brolių Limbourgų rankraščius (jis visą gyvenimą buvo iliustratorius), sukasi apie kelionę į Romą 1446 m.: tada jis jau buvo labai vertinamas rūmų portretininkas. *Meluno diptiko* ar nuostabiosios Nuano *Pietos* koncepcijos platumas, subtili kolorito drąsa, ryžtinga geometrija, sauganti, kad niekas neišsibarstytų, daro jį tikru klasiku. Flandrijos ar Burgundijos paveikslai amžiaus pradžioje dažnai būdavo padidintos iliustracijos, o išskirtinai skaidrios Fouquet iliustracijos atrodo lyg sumažinti paveikslai, ypač *Judėjų antika* (prieš 1475). Jo gana gausi kūryba pagal *Étienne'o Chevalier valandų maldyną* (prieš 1461) paženklinta italų įtakos žyme. Taip pat jai būdingi Paryžiaus ir Tureno peizažai. Fouquet plagijavo Burdichonas, Jeanas Colombe'as, o vėliau Perréalis, bet jie tik pritaikė jo atradimus. Ir pagaliau Fouquet *Autoportretas* (Luvro muziejus) yra pirmasis prancūziškas transalpinės mados aidas.

Burgundijos svorio centras iš Dižono persikėlė į Briugę (1420). Nyderlandų dirbtuvės eksportavo iliustratorius, audėjus, auksakalius. Kai iš ten išėję tapytojai tapo žinomi ir Italijoje, jų realizmas išsklaidė kurtuazinio skonio šmėklas, tačiau Apeninų pusiasalio menininkai tą realizmą permąstė, siekdami visai kitokio skaidrumo ir stilizacijos. Pavyzdį iš karto davė Antonello da Messina: trumpame kūrybos kelyje, kuris prasidėjo Neapolyje šalia Kolantonijo, šis didis novatorius vaizdavimo technikos požiūriu įkvėpimo sėmėsi iš Nyderlandų (apie 1470 m. jis supažindino Milaną, paskui Veneciją su aliejine van Eycko tapyba). Bet jis turėjo susidurti ir su Toskanos menu (apie 1460): jo kūryboje dėmesys modeliui papuoštas dar nežinomu delikačiu griežtumu (*Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai*, Palermas); tradiciniai simboliai išdėstyti struktūrinėje erdvėje pagal jau atgimstančias koncepcijas (*Šv. Jeronimas savo dirbtuvėje*, Londonas).

Jan van Eyck, *Sutuoktinių Arnolfini portretas,* 1434 (Nacionalinė galerija, Londonas). Šis paveikslas buvo smarkiai kritikuojamas, dažnai nepagrįstai. Jauna moteris nėra nėščia, ji tik tradiciniu judesiu pasikėlusi sunkią iškilmių suknelę. Ištikimybę simbolizuoja mažas šuniukas. Veidrodyje kambario gale, toje vietoje, kur stovi į paveikslą žiūrintis žmogus, matyti du vestuvių „liudininkai", kurie kitur paveiksle nevaizduojami. Vienas jų, remiantis labai įtikinama literatūra, yra pats menininkas, kuris išdidžiai pasirašo savo pokštą („Čia buvo Janas van Eyckas"). *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*



Michael Pacher, Šv. Volfgango bažnyčios retabulas: *Kristaus apipjaustymas,* detalė, 1471–1481 (Šv. Volfgango bažnyčia, Zalckamergutas). Pabrėžtinai taikant italų perspektyvizmą kampuotos ryškiaspalvių drabužių klostės įspraudžiamos į beveik abstrakčią viziją.
Ph. © Leonard von Matt/T

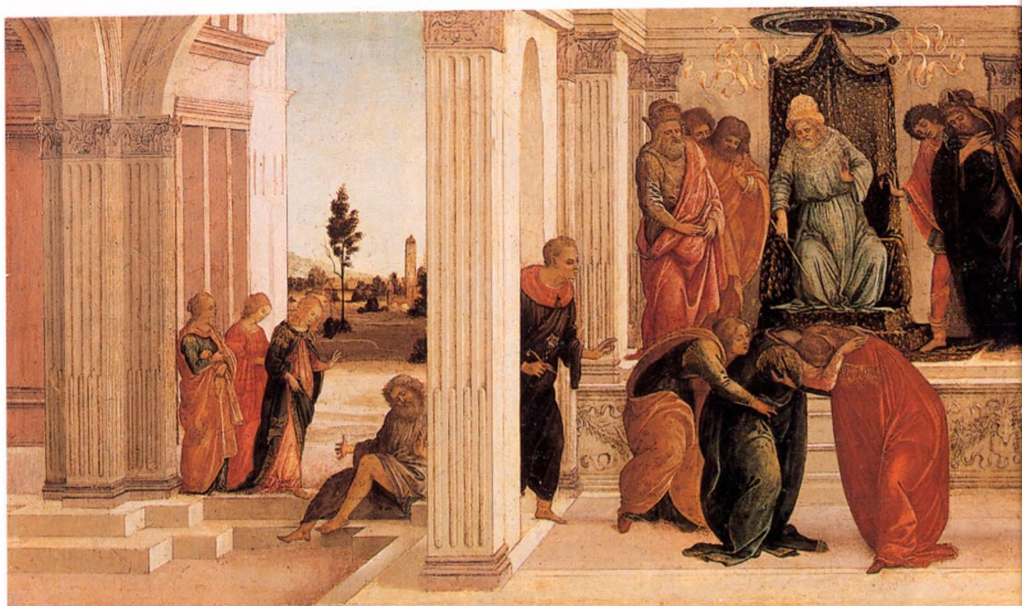


FLORENCIJOS IR JOS APYLINKIŲ KLESTĖJIMAS

Fra Angelico, *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas,* 1434 (Luvro muziejus, Paryžius). Gotikiniai tik sostas ir aureolės, o pagrindinis išdėstymas jau būdingas renesansui. Pagyrų vertas jau vien tapybiškas vaizdavimas (marmuro ir drabužių puošyba, įvairios veidų išraiškos ir kt.), kuris laisvai paremtas Tomo Akviniečio scholastiniu mokymu. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

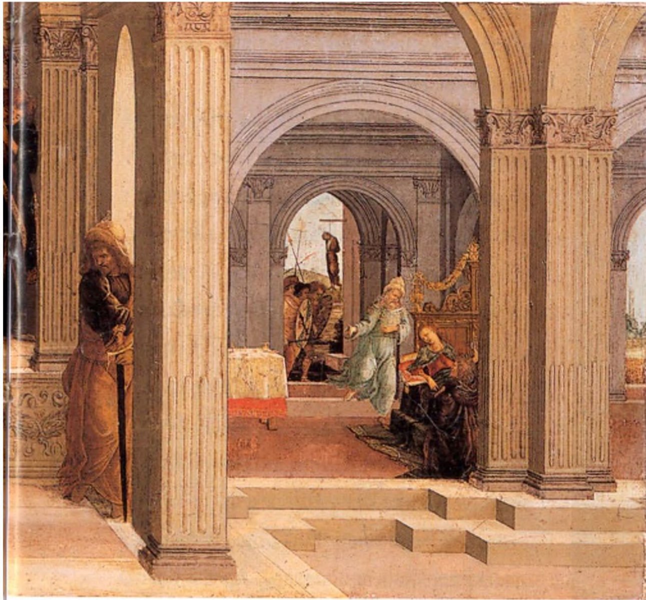
Apie 1450 m. Florencija tapo intelektualine Vakarų sostine. Miestas, kuriam ekonominiu požiūriu pavyko pralenkti Genują, Luką, Sieną, Pizą, nuo 1434 m. buvo valdomas Cosimo de Medici. Paveldėjęs šeimos keleto amžių triūso rezultatus, būdamas Šventojo Sosto bankininku (sinjorija 1439 m. leido surengti susirinkimą, skirtą, kaip buvo viliamasi, Romos ir Graikijos bažnyčioms vėl suvienyti), jis veikė kaip Italijos taikos teisėjas. Šis vyras buvo išsilavinęs: jis atstatydino Šv. Morkaus vienuolyną (jį dekoravo Fra Angelico), globojo Lippi, finansavo Uccello. O svarbiausia, kad kaupė meno dirbinius (statulas, paveikslus, antikines kamėjas, auksakalių gaminius ir kt.) ir savo kolekciją atvėrė menininkams. Cosimo, globodamas humanistus (Marsilio Ficino, kuris vertė Platoną) ir būrį eruditų, palikusių Bizantiją, pradėjo mecenavimo veiklą, jį tuoj pat ėmė mėgdžioti smulkių Šiaurės Italijos dvarų valdytojai. Michelozzo tęsė Brunelleschi tradiciją (Careggio vila, Medici-Riccardi rūmai). Cosimo sūnus Piero (1464) valdė Florenciją tik penkerius metus, bet, pasirodo,







Viršuje:
Filippino Lippi, *Esteros istorija* (detalė), apie 1480 (Luvro muziejus, Paryžius). Išskirtinis istorijos, išdėstytos ant dviejų kasonių, pavyzdys. Šešių kasonių pano, sudarantys visumą, dabar pasklidę po pasaulį. Biblinės istorijos (iš Esteros knygos) chronologija mažumėlę sujaukta, naudojant giliuosius planus, skirtus antraeiliams epizodams. Jaunas Filippino Lippi jau buvo tikras tokių priemonių meistras, bet jam dar toli iki įnoringo nesaikingumo, kuris pasireiškė vėliau. Čia jis perteikia perspektyvą ir apšvietimą, jų išmoningas paprastumas ir skaidrios spalvos dera su vestuvių simbolika.
Ph. © RMN





Giovanni di Ser Giovanni, *Enėjo ir Lotyno susitikimas ant Tibro kranto,* kasonė, apie 1440 (Renesanso muziejus, Ekuenas). Pavyzdys, kaip intensyviai dirbo dirbtuvė, kurios kūrinių, manoma, išliko nedaug. Tema – Vergilijaus *Eneidos* epizodas, kuriuo aukštinama Romos didybė, – pasiskolinta iš humanizmo. Matome, kad veiksmas daugiausia vyksta atstatytų statinių fone: kūrinio meistras galėtų būti tikras Masaccio brolis, čia įmanoma rasti šiek tiek jo plastinio tvirtumo ir toninio švytėjimo. *Ph. © G. Blot/RMN*



Bernardo Rossellino, Piccolomini rūmai, 1463 (Pjenca, Toskana). Rossellino, Alberti mokinys ir sumanymų vykdytojas, liko jam ištikimas statydamas visą naują Pjencos miestelį toje vietoje, kur buvo popiežiaus Pijaus II (Aenea Silvio) gimtasis kaimas: šitaip popiežius įgyvendino svajonę apie idealų miestą, atitinkantį humanistines taisykles, kurias aistringai studijavo jaunystėje.
Ph. © Titus, Turin/T

dar labiau vertino meną. Būtent į jį 1438 m. kreipėsi toks Domenico Veneziano, kad šis jį rekomenduotų Cosimo.

Domenico (1405?–1461) ne tik atnešė flamandų aliejinės tapybos paslaptį, bet pirmiausia buvo freskininkas, jau daug žinantis apie padėtį Florencijos statybų aikštelėse. Monumentalųjį Masaccio stilių jis papildė naujomis spalvomis, kuriomis išreiškiama ramybė ir šviesa. Tvirtas Domenico ritmas, mąslus veidų iškilmingumas būdingas ir jo mokinių darbams, pavyzdžiui, mažai žinomo Baldovinetti (jis buvo ir mozaikininkas) ir pirmiausia Piero della Francescos.

Lorenzo, vadinamo Puikiuoju, atėjimas į valdžią ženklino naują etapą. Apie jį dažnai sprendžiama neteisingai: valdyti Florenciją jam teko tuo metu, kai Medici bankas ir daugybė jo filialų patyrė krizę. Po sąmokslo, iš kurio vargais negalais išsisuko, šis buvęs princas, priklausęs „auksiniam jaunimui", rašytojas, poetas, kamuojamas melancholijos priepuolių, nors nestokojo nei drąsos, nei diplomatijos, valdydamas patyrė tik dalinį pasitenkinimą. Atgaivą jam teikė filosofų ir menininkų draugija. Nors antikiniai dirbiniai, jo surinkti į Šv. Morkaus sodą, nebuvo Akademijos pretekstas (ši sugalvota vėliau), Lorenzo vis tiek reiškėsi kaip mecenatas ir įkvėpėjas: jis buvo Verrocchio, Pollaiolo, Signorelli, Filippino Lippi klientas. Likęs Medici klanas didžiavosi lenktyniavimu, pradedant „kitu Lorenzo" – Lorenzo di Piero Francesca, gudruoliu, o kartais ir varžovu pusbroliu. Įžymios šeimos veikė sutartinai.

Florencijoje susikirtusios keturios ašys lėmė meninės veiklos sklaidą. Tos ašys buvo humanizmas (Alberti, Ficino, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola), kuris maitino meną ne tik teorijomis, bet iš pradžių ir antikiniu mąstymu (arba jo simbolinėmis interpretacijomis, kartais labai drąsiomis), tolesni perspektyvos ieškojimai, stilizacijos siekimas, kuris priešinamas su realizmo reikmėmis (daugiau ar mažiau komercinėmis) ir virtuoziškumu, puikiai atsiskleidžiančiu ir įsivaizduojamuose dalykuose, ir pagaliau smulkesniųjų menų (statulėlių ir papuošalų) santarvė su kasonių (skrynių) ir *spalliere* (medinių lovų) tapyba, kurios toli paplitę motyvai greta didžiųjų vardų išsaugojo mums mažesnių menininkų atminimą. Pavyzdžiui, Bartolomeo di Giovanni, tikras kasonių pramonininkas, imitavo tai Botticelli, tai Piero di Cosimo. Po Girolamo di Cremonos ir miniatiūristo Liberale's di Veronos reikia paminėti žavingąjį Pesellino (mirusį 1459).

Humanizmo indėlis glaustai apibūdinamas pirmiausia Alberti (1404–1472) vaidmeniu. Alberti, neabejotinai tapytojas, medalininkas, architektas (Florencijoje jis nupiešė pirmuosius Ruccellai rūmų eskizus ir Švč. Mergelės Marijos Naujosios bažnyčios fasadą), karštas urbanizmo šalininkas, „ligi ašarų sujaudintas" archeologinių kasinėjimų, prie labai modernių samprotavimų apie kiekvieno menininko narcizišką ir apie meną kaip apie vaistą nuo mirties kaip teoretikas pridėjo programas, nukopijuotas nuo antikinių tekstų (Uccello buvo dėkingas jam už *Tvaną* Švč. Mergelės Marijos Naujojoje bažnyčioje).

Entuziastingai dedikuotas Brunelleschi jo traktatas apie architektūrą, paskelbtas apie 1475 m., uždėjo klasikinius kanonus ant platoniško „idealaus grožio" pamato. Be Florencijos, Alberti sukūrė Feraros varpinės, Šv. Andriejaus bažnyčios Mantujoje ir, svarbiausia, daugiau nei pusiau pagoniškos Sigismondo Malatestos šventyklos Riminyje (1450) planus. Jo prestižas didelis, kaip ir Luciano Lauranos, kuris perstatė Urbino dožų rūmus ir su kuriuo pasirodė urbanistinė utopija. Šią utopiją išplėtojo Filarete (1400–po 1465) – Sforzos Milane įkurtos ligoninės (1465) autorius ir Vatikano bronzinių durų skulptorius. Jis dedikavo Piero de Medici išsamų įsivaizduojamo miesto, perkrauto pagoniškais paminklais (taip pat ir bažnyčiomis), aprašymą.



Michelozzo, Medici-Riccardi rūmų vidinis kiemas, Florencija, 1444–1459. Už griežto fasado (didikų rūmai dažnai būdavo tikros tvirtovės pačiame mieste) yra vėdinamas elegantiškas kiemas; iš vienuolynų nusižiūrėtos arkados leidžiasi tiesiai ant korintinių kapitelių. Karnizo medalionų temos perimtos iš Cosimo I de Medici raižytų akmenų kolekcijos. *Ph. G. Dagli Orti* *© Larbor/T*

Perspektyvos teorija



Jacopo di Barbari (priskiriama), *Fra Lucos Pacioli portretas*, apie 1495 (Capodimonte's nacionalinė galerija, Neapolis). Žymus vienuolis lektorius su įsitikinimu demonstruoja matematinius instrumentus, kurie nuo tada pradėti naudoti architektūroje ir tapyboje. Paveikslas, ne be pagrindo priskiriamas Jacopo di Barbari, nutapytas su olandišku kruopštumu: žiūrint pro lupą, matyti lango (kurio paveiksle nėra) atšvaitas ant pakabinto stiklinio daugiabriaunio – tai užuomina apie matematinių samprotavimų dermę su dieviškos kilmės pasaulio šviesa.
Ph. Rocco Pedicini © Arch. Larbor/T

Atrodo, kad senovės menininkai suvokė architektūrinę ir tapybinę erdvę kaip daugiau ar mažiau nevienalytį mechanizmą, nulemiantį scenografiją. Toks buvo trečento ieškojimų išeities taškas, nutraukus ryšius su neapibrėžta bizantiškų ir viduramžiškų freskų erdve. Kvatročento perspektyva numato vienalytę erdvę: iš principo ji yra ašinė ir išdėstoma plokščiame paviršiuje. Teoretikai iš pradžių teigė, kad perspektyva yra natūrali, paskui pripažino, kad ji „dirbtinė", tai yra paremta geometrija. Žmogaus žvilgsnis (Alberti) ištikimas natūrai, bet atranda ją tik remdamasis santykiu su matematiniu modeliu.

Apie 1300. Giotto freskose (Paduvoje, Asyžiuje) panaudoja fragmentus, traktuojamus kaip racionali perspektyva.

Apie 1300–1400. Po Europą, nors ir padrikai, plinta vadinamoji dviejų židinių perspektyva, pagrįsta tam tikrais piešiamos erdvės matavimais, pavyzdžiui, prie sienos tvirtinamos gairės (tapant freskas).

1342–1344. Ambrogio Lorenzetti *Jėzaus paaukojimas šventykloje* (Florencija), *Apreiškimas* (Siena) – pirmieji perspektyvos, atitinkančios matematikos taisykles, pavyzdžiai. Nustatytas perspektyvinio piešinio taškas, kuriame susieina realybėje paralelinės tiesės.

1414. Atrandamas Vitruvijaus (I a. pr. Kr.) tekstas ir sužinoma apie romėnų perspektyvą.

Apie 1418. Brunelleschi „optinė dėžė", rodanti visišką natūralios vizijos sutapimą su tapybine vizija nustatytoje erdvėje.

1443. Alberti traktatas *Apie tapybą:* paveikslas apibrėžiamas kaip tam tikras langas, kurio ribas nužymi „plokščiame paviršiuje matomų piramidės spindulių sankirta".

Apie 1450. Olandų erdvinės perspektyvos bandymai (peizažo išdėstymas keliais lygmenimis).

Apie 1450–1460. Paolo Uccello ieškojimai: mišri perspektyva, čia iš požiūros dviejų židinių, čia išdėstyta keliais lygmenimis, čia „teisinga", bet visada pagrįsta sudėtingais skaičiavimais.

Apie 1465. Atmosferinė, arba iš paukščio skrydžio matoma, perspektyva (Mesina, Pollaiolo ir kt.): horizontas labai žemas, tolimas, tarsi atlenktas, kad būtų daugiau šviesos.

1498. Viešumon iškeliamas visas Lucos Pacioli veikalas (*Apie dieviškąją proporciją*). Darbas buvo išspausdintas 1509 m. su figūromis, kurių dauguma priskiriama Pacioli išliaupsintam Leonardo da Vinci (kaip žymų geometrijos žinovą jis taip pat mini Piero della Francescą).

1505. Pirmas spausdintas traktatas (Jeano Pélerino iš Tulo).

1525–1528. Dürerio traktatai, kuriuose aprašomi įvairūs instrumentai (tinklelis), kad tapytojas perspektyvistas be apskaičiavimų galėtų būti visiškai tikslus.

1537. Savajame Vitruvijaus leidime Serlio padeda pamatus teatro dekoracijoms, t. y. kvatročento teorijas.

1559. Pirmasis anamorfozės (taikomos jau pusė amžiaus) aprašymas.

1560. Rutuliojasi apskritimų ir sferų perspektyva, ji prisidėjo prie kartografijos pažangos.

1576. Androuet du Cerceau išspausdina *Pozityviosios perspektyvos pamokas.*

1587. Vičencos *Olimpico* teatre Palladio pateikia pirmąjį apgaulingos perspektyvos pavyzdį, norėdamas sudaryti scenos gilumo iliuziją.

1600. Ubaldo del Montes *Šešios knygos apie perspektyvą* – pirmoji visuotinė teorija ir gausybė puošybinio meistriškumo pratimų.



Paolo Uccello, *Mūšis prie San Romano,* trečias (paskutinis) epizodas, 1456 (Luvro muziejus, Paryžius). Visuose paveiksluose vyrauja stilistinė vienovė. Žirgai, šarvai, vėliavos išskaidyti į atskiras apimtis ir atkurti ne „kubistiniais" tikslais, o norint priversti susimąstyti apie stabilią pasaulio išorę. Tolimesniame plane, iškeltame labai aukštai ir prieš šviesą, kuri pabrėžia personažų vaiduokliškumą, mūšis tampa šviesių ir netikroviškų spalvų inkrustacija.
Ph. © Focus/T

Jei kalbėsime apie Cronacą (1457–1508), – ši pravardė reiškia „antikvaras", – reikia pasakyti, kad jis baigė Strozzi rūmus (pradėtus 1489) tokiu pat būdingu florentietišku stiliumi: masyvu išorėje, lengva viduje.

Puikioji Medici vila Podžo a Kajane (Giuliano da Sangallo, 1485) jau nė kiek nepanaši į tvirtovę. Giuliano (1445–1516), pirmasis iš trijų Sangallo, Lorenzo surastas ir globotas amatininkas, be vargo prisitaikė prie humanistinio rafinuotumo ir net prie nepanaudotų Brunelleschi koncepcijų. Jis buvo novatorius (Dievo Motinos Kalėjimo bažnyčia Prate, Gondi rūmai Florencijoje, Šv. Dvasios bažnyčios zakristija, įtvirtintos vilos). Nuo 1490 m. Giuliano da Sangallo turėjo sekėjų Neapolyje.

Tuo metu skulptūra pamažu prarado pirmenybę prieš tapybą, turėtą amžiaus pradžioje. Ji linko į tam tikrą ornamentinę eklektiką (Benedetto da Maiano), prieš paklusdama Alberti įsakymams ir apsikaišydama antikiniais motyvais (Agostino di Duccio). Alberti tokią svarbią vietą (jis ir po mirties buvo garsus tarp išsilavinusių žmonių) užėmė dar ir todėl, kad autoritetingai dalyvavo ginčuose dėl perspektyvos.

Tie ginčai nepadeda suprasti Paolo Uccello (1397–1475), kuris pernelyg dažnai laikomas susivėlinusiu gotikos atstovu arba komiku. Jis sunkiai pradėjo skintis kelią šalia Ghiberti, paskui kaip mozaikininkas Venecijoje. Paduvoje Uccello nutapė *Milžinus* (dingę), kuriais žavėjosi Mantegna, o Bolonijoje – *Kristaus gimimą* (fragmentai neseniai rasti), įkvėptą humanizmo. Jo karjeros (kurios chronologija labai ginčytina) viršūnė Florencijoje yra *Mūšis prie San Romano* (1456, trys paveikslai, išskirstyti Florencijoje, Londone ir Paryžiuje), nutapytas Medici šeimai, ir Švč. Mergelės Marijos Naujojo vienuolyno freskos. Uccello, mįslingos dvasios žmogus (*Legenda apie ostijos išniekinimą*, Urbinas), mėgo dviejų

Piero della Francesca, *Tikrojo kryžiaus atradimas: Šebos karalienė,* detalė, 1452–1459 (Šv. Pranciškaus bažnyčia, Arecas). Šioje sugadintoje freskoje peizažas ir personažai susilieja erdvėje, apibrėžtoje įvairaus ir subtilaus šviesos žaismo, įtaigesnio už tyčia neišraiškingą, grublėtą, lyg emaliu padengtą faktūrą. *Ph. Scala © Larbor/T*



židinių perspektyvą, bet ją dėstė ir pertvarkė, kaip jam patiko, kartais mėgdžiojo savo draugo Donatello reljefus, o apimtis ir spalvas skirstė nepaisydamas kitokio realizmo, atsižvelgė tik į tą, kurį diktavo veikiau atmosfera (*Medžioklės scena*, Oksfordas), o ne veiksmas.

Ne daugiau žinome ir apie Piero della Francescos (apie 1416–1492) formavimąsi. Gimęs Toskanos pakraštyje, šis tapytojas matematikas, paženklintas Masaccio (apie 1450), pralenkė jį, perspektyvą taikydamas geometriškai. Jo perspektyvos griežtumas iškart daro įspūdį. Savo nusistatymą jis patvirtino Arece freskų cikle *Tikrojo kryžiaus atradimas.* Ten vyrauja lengva, permatoma, tačiau beveik nežmogiška atmosfera, ji sušvelnėja keleto vėlyvųjų Madonų (vis dar labai griežtų) paveiksluose, o pusiausvyra pasiekiama pano *Jėzaus nuplakimas* (Urbinas). Savo itin apgalvoto meno idėjas tapytojas susistemino keliuose rašiniuose (paskelbti nuo 1470), bet ne jie, o jo kūryba netrukus padarė įtaką

Antonello da Messinai, Giovanni Bellini, truputį vėliau Perugino ir per jį net Raffaello. XVII a. gana greitai užmirštas, o neseniai atrastas iš naujo (ir gal pernelyg garbinamas), *Piero* della Francesca, kuris atsisakė tam tikro patetiškumo tapyboje, Florencijoje buvo ne toks garsus kaip Urbine arba Venecijoje ir ypač Romoje bei jos apylinkėse (Viterbo Šv. Lauryno bažnyčia, 1469), kur jo mokymą netrukus perteikė Melozzo da Forli ir Antoniazzo Romano.

Kitokiu stilistiniu skoniu pasižymi garsiausias to laikotarpio Florencijos tapytojas Filippo Lippi (1406–1469). Pašaukimo neturintis vienuolis patyrė romano vertų nuotykių ir jie žlugdė rimtą požiūrį į jo meną. Lippi, buvęs novicijumi Karmelio Švč. Mergelės Marijos vienuolyne, kai ten tapė Masaccio, neprilygsta jam dramatišku intensyvumu, tačiau išlaiko jo ritmą (kompozicijos linijomis ir kitomis, nematerialiomis,



Filippo Lippi, *Madona su Kūdikiu ir dviem angelais,* apie 1465 (Uffizi galerija, Florencija). Lippi, vienintelis Florencijos meistras, niekada nevaizdavęs Kristaus kančios, buvo jungiamoji grandis tarp rimto Masaccio stiliaus ir liaudies polinkio garbinti ką nors pasiekiamesnio. Bet būtų klaidinga apsiriboti šiuo laimės troškimu (dėl kurio kaip Madonų modelį jis pasirinko savo meilužę): tai reikštų nepaisyti tobulo ir drąsaus šio garsaus paveikslo autoriaus sumanymo iškelti už lango pavidalo rėmo Madoną ir kerinčia šypsena besišypsantį angelą užtarėją.
Ph. Scala © Larbor/T



Antonio Pollaiolo, Siksto IV antkapis, detalė, 1493 (Vatikano grotos, Vatikanas). Vienas iš bronzinių reljefų, puošiančių popiežiaus archeologo kapą. Žodis *astrologia* pagal tradiciją, siekiančią Platoną, čia veikiau reiškia astronomiją, kuriai velionis buvo palankus. Pažymėtinos gausios drabužių klostės ir ekstaziška veido išraiška. Subtilus puošybos skonis nulemtas (net skandalingai) helenistinių inspiracijų.
Ph. Scala © Larbor/T

kurias, rodos, brėžia personažų žvilgsniai), persunkdamas jį švelnumu. Dėl to Lippi nepelnytai laikomas Madonų meistru. Fra Angelico viziją jis padarė kūniškesnę, jau pranašaudamas subtilų Botticelli bangavimą; jo freskų puošyba (Prate, Spolete) liudija ir autoriaus išprusimą, ir optimizmą.

Tokiu pat temperamentu pasižymėjo ir klajokliškas Benozzo Gozzoli (apie 1442–1497), Fra Angelico mokinio Romoje, kūrybinis kelias. Anaiptol ne išpeikta užsakytojų, kaip buvo teigiama, garsioji Medici rūmų *Trijų karalių kelionė* (1482), kurioje iš tiesų vaizduojamas Florencijos susirinkimas, padėjo Gozzoli gauti užsakymų Volteroje, San Džiminjane, o vėliau ir Pizoje. Jo pasakotojo talentas, mielos išmonės atsveria naivią prabangą. Beveik Gozzoli priešingybė Andrea del Castagno (miręs 1457) pabrėžia tvirčiausias vertybes: jis aukština žmogaus gyvybinį polėkį ir visą perspektyvą perkelia į nesamą gilumą. Tai ir paskatino jo dvikovą su Uccello tapant raitelių statulas Florencijos katedroje (1455).

Brolių Pollaiolo, Antonio (1431?–1498) ir Piero (1443?–1496), šlovę daugiausia lemia gausūs vyresniojo talentai. Šis auksakalys, knygrišys ir siuvinėjimo raštų piešėjas yra pirmasis menininkas, pavaizdavęs nuogą vyrą raižiniuose ir freskose. Jo negausūs paveikslai (apie 1480) vertingi dėl anatominio tvirtumo, erdvinės perspektyvos, kuri padeda nustumti tolyn milžinišką antrąjį planą (neišdėstytą lygmenimis kaip flamandų tapyboje), bet jo nepamesti, ir tam tikro džiaugsmo – visa tai jis pasiekia naudodamas alegorijas ir pagoniškąją mitologiją. Antonio taip pat buvo puikus skulptorius. Jis sužavėjo Mantegną, Dürerį ir Michelangelo. Brolis ir bendradarbis, atrodo, turi būti dėkingas jam už keletą tapybos užsakymų. Antonio būdingas bruožų intensyvumas ir spalvų skambumas Piero kūryboje pasunkėja.

Verrocchio (miręs 1488), restauravęs Medici antikinius dirbinius, kaip skulptorius patirties taip pat sėmėsi iš Donatello, bet šlovės sulaukė dailininko dirbtuvėje (kur buvo diskutuojama matematikos ir muzikos klausimais). Bet iš esmės joks paveikslas tikrai negali būti priskirtas vienam Verrocchio. Tarp jo padėjėjų buvo pradedantys Lorenzo di Credi, Perugino, Leonardo da Vinci.

Ghirlandaio dirbtuvė buvo daugiau skirta tapybai. Vyriausias iš šios gausios šeimos, Domenico (1449–1494), freską pavertė pasakojimu, beveik šeimos fotografija. Nors buržuazija su malonumu apžiūrinėjo save mažumėlę plepioje jo tapyboje (Švč. Trejybės ir Švč. Mergelės Marijos Naujosios bažnyčių ciklai), nereikėtų nuvertinti realistinių jo portretų mokslo, sąsajų su humanizmu, nuosaikaus ir aiškaus stiliaus, kurio elegancija nestokoja tvirtumo nei subtilių emocijų, sklindančių iš Florencijos gyvenimo apie 1480–1490 m. pajautimo.

Sandro Botticelli (1445–1510) neturėjo pasisekimo. Jis garsus dėl būrio Madonų, ilgai painiotų su Lippi Madonomis, ir vėlyvųjų *Mistinių Kalėdų*. Amžininkai gyrė jo *aria virile* (tvirtumą) ir perspektyvos išmanymą dar prieš tai, kai absurdiška mada pavertė jį prerafaelitinio manieringumo pranašu. Šis valingas menininkas perkūrė sudėtingas alegorijas Toskanos sodų šviesoje *(Pavasaris)* ir yra pirmasis tikro nuogos moters paveikslo autorius *(Veneros gimimas)*, tapęs su išmoningu paprastumu, kuris būdingas ir jo Madonoms, greičiau vaikiškoms



Andrea Verrocchio, *Bartolomeo Colleone,* 1482–1488 m. (Šv. Jono ir šv. Pauliaus aikštė, Venecija). Ši didinga Venecijai tarnavusio Bergamo kondotjero statula, kaip testamente pageidavo jos modelis, už didelį respublikai paliktą turtą aikštėje buvo pastatyta po ankstyvos menininko mirties. „Gražiausia raitelio statula pasaulyje", stilizuota Renesansui brangaus didvyrio vizija, turėjo milžinišką įtaką iki pat baroko epochos (taip pat ir tapybai). *Ph. Scala © Larbor/T*

negu motiniškoms. Jo kūriniai kupini plastinės išraiškos, apibūdinančios Medici aplinką, prisodrintą užuominų apie nepasiekiamą, bet prisimenamą platonikų grožio garbinimą (*splendor*, apie kurį kalba Ficino). Nors atkakliai tvirtinama, nėra įrodymų, kad šį giedru nervingumu pasižymintį menininką, mokantį džiaugtis *(Magnificat Madona)*, širdies gilumoje būtų drumstusios Savonarolos pranašystės.

Greta jo reikia paminėti Jacopo del Sellaio, įgudusį kasonių meistrą, ir Francesco Botticini, talentingai mėgdžiojusį beveik savo bendrapavardį. Botticelli priklauso keleto Urbino inkrustacijų piešiniai. Šiam menui svorio suteikė Giovanni da Verona ir Damiano da Bergamo. Prasidėjo per-



spektyvos ieškojimai ir net pasireiškė Piero della Francescos įtaka (broliai Lendinaros Modenoje), o galiausiai imta kurti *trompe l'œil* stebuklus, besivaržančius su olandų tapyba (Pontelli Urbine).

Iš pradžių paženklintas tėvo Filippo ir Botticelli įtakos, Filippino Lippi (1457?–1504) suintensyvino jų patetinę gaidą, kaitaliodamas ją su puikiais dekoratoriaus darbais, prisodrintais archeologinių reminiscencijų. Paskui „romėniškas" Mantegnos stilius pakeitė ir net išstūmė nesudėtingą išdėstymą (Strozzi koplyčia Švč. Mergelės Marijos Naujojoje bažnyčioje).

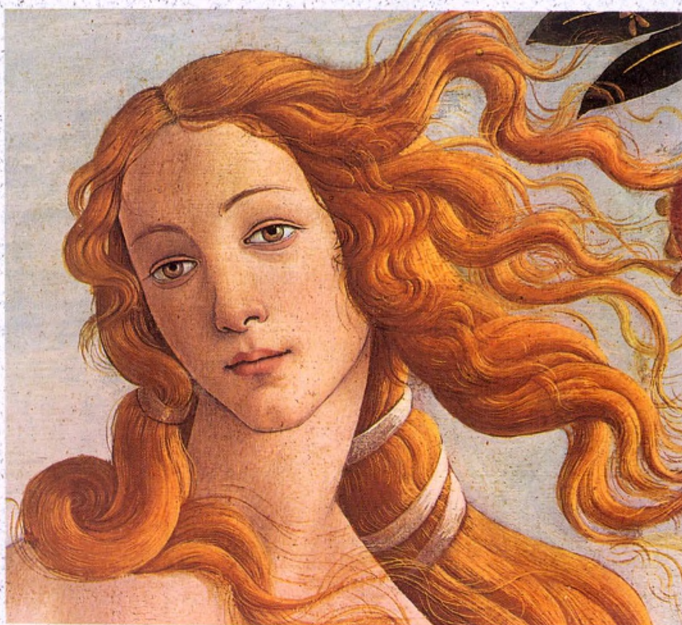
Botticelli dirbo Spolete, Patre ir net Romoje. Toskanos tapybos už Florencijos ribų apraiškos – ir Arece, tapusiame kultūros centru, vidur-



Domenico Ghirlandaio, *Šv. Pranciškaus gyvenimas: jo mirtis ir stigmų patikrinimas,* apie 1483 (Švč. Trejybės bažnyčia, Florencija). Ghirlandaio, žymus freskų tapytojas, mokėjo sumaniai perimti įvairias įtakas, gebėjo atnaujinti temą, kurią, rodės, išsėmė Giotto, dramatišką sceną pavaizduodamas šeimyniškoje aplinkoje. Ir peizažas, ir architektūra nutapyta meistriškai (pavyzdžiui, milžiniškos žvakės, išryškinančios gilumą). Pačios figūros nutapytos laikantis realistiškos įvairovės, subtilia technika, kuri nustebino net Vasari. *Ph. © Alinari/Giraudon*

Botticelli

Pavasaris, apie 1478 (Uffizi galerija, Florencija). Paveikslas galėtų būti pavadintas „Veneros karaliavimu“. Deivė, čia sutapatinta su humanistų žmogiškumu (civilizuota harmonija), švelniai diriguoja trijų gracijų šokiui, o Merkurijus tuo metu sustabdo debesis. Dešinėje – nimfa Chloridė, „skleidžianti sužydėjimą“, merginama Zefyro, tampa deive Flora, poetine Pavasario personifikacija. *Ph. © Nimatallah-Artephot/T*





Veneros gimimas, detalė, apie 1484 (Uffizi galerija, Florencija). Tarsi nustebusios, kad atsidūrė šiame pasaulyje, deivės išraiška tikrai nepaprasta, bet ji nuspalvinta nepaaiškinama melancholija (šiuolaikine prasme). Paveikslas nutapytas smarkiai sekant Medici artimo Angelo Poliziano eilėmis. Susisukę plaukai rodo švytinčio oro virpėjimą aplink gražiąją šmėklą, kurią vėjai pūsdami stumia į žemę.
Ph. Scala © Larbor/T



Madona ir Kūdikis su vaikeliu šv. Jonu, apie 1470 (Luvro muziejus, Paryžius). Puikus kūrinys, kurio autorystė neginčytina. Botticelli įvedė naują abipusio Madonos ir Kūdikėlio pasitikėjimo atmosferą ramioje, natūralioje aplinkoje: ji primena Vergilijaus poeziją. Tikslios pirmojo plano detalės liudija menininko sąsają su Verrocchio.
Ph. Hubert Josse © Larbor/T

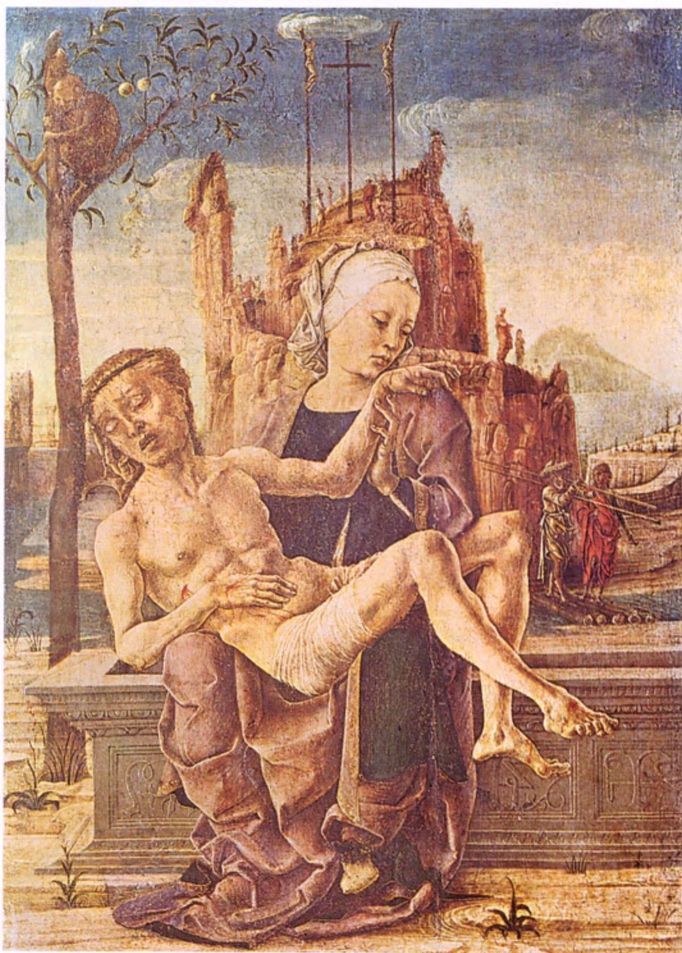
1445. Gimsta Alessandro Filipepi, vėliau pramintas Botticelli. Jis dirbo mokiniu pas vieną auksakalį, iš ten perėjo į Lippi dirbtuvę.
1470. Botticelli įsigyja nuosavą dirbtuvę ir tapo *Jėgą* Pirklių teismui.
1472–1475. Keletą kartų imasi *Išminčių pagarbinimo* ir nutapo daug Medici portretų.
1478 (galima data). Nutapo *Pavasarį*, užsakytą Lorenzo di Piero Francesco.
1480. Tornabuoni šeimai nutapo Lemmi vilos freskas (fragmentai Luvro muziejuje).
1481. Sikstas IV pakviečia Botticelli į Romą drauge su Cosimo Rosselli, Perugino, Ghirlandaio ir kitais (dekoruoti koplyčios).
1482–1484. Grįžęs į Florenciją, gauna naujų Medici užsakymų: *Paladė ir Kentauras, Veneros gimimas* (Lorenzo de Medici), *Marsas ir Venera*.
1483. Lorenzo de Medici, vadinamam Puikiuoju, dirba keturias kasones, pagal Boccaccio pasakojančias Nastadžo degli Onesčio istoriją.
1485. *Magnificat Madona*, žymiausia iš jo tondų.
1488. *Apreiškimas* Pazzi Šv. Marijos Magdalietės bažnyčiai.
1491. Dalyvauja komisijoje, tvirtinančioje katedros fasado projektą. Greičiausiai tuo metu nutapo *Apelės šmeižtą* pagal humanistinę programą, kitados pasiūlytą Alberti.
1495. Paakintas Lorenzo di Piero Francesco, pradeda seriją nuostabių piešinių, iliustruojančių *Dieviškąją komediją*.
1498. Dirba Vespucci šeimai (*Virginijos ir Lukrecijos istorijos*).
1501 (sausis). Baigia *Mistines Kalėdas* (Londonas). Tai vienintelis jo darbas, kurio data ir autentiškumas nustatyti iš labai neaiškaus autografo graikų kalba.
Keletas vėlesnių tapybos darbų išsilaikė vidutiniškai.
1503. Florentietiškoje poemoje Botticelli paminimas kaip vienas garbingiausių to laikotarpio tapytojų.
1504. Dalyvauja komisijoje, turinčioje išrinkti vietą Michelangelo *Dovydui*.
1510. Botticelli miršta gegužės 17 d. Nei nuskurdęs, nei užmirštas menininkas buvo palaidotas Visų Šventųjų kapinėse (dabar koplyčia).

Andrea Mantegna, *Sutuoktinių kambarys,* kupolo akis, apie 1473 (Dožų rūmai, Mantuja). Aštuoni putai, išdėstyti aplink baliustradą, įkvėpti Donatello, juodoji moteris liudija, kad Mantujos dvare buvo vergų afrikiečių. Povas simbolizuoja Junoną, vestuvių deivę, ir sušvelnina nekuklią sceną. Išdaigiškas darbas turėjo įtakos visai vėlesnei tapybai, pradedant Correggio ir baigiant manieristiniais ir barokiniais kupolais, atkurtais (būtent) jėzuitų specialistų iki XVIII a. *Ph. © Scala*

amžiais atradus graikiško stiliaus romėnų keramiką. Arecą išgarsino (trečento pabaigoje) žymių menininkų Spinello Aretino, o vėliau Bicci di Lorenzo ir Piero della Francescos kūryba.

Sienoje Donatello pėdsakai pažadino humanizmo srovę. Su vietine tradicija iš pradžių ją sutaikė Vecchietta, o paskui įtvirtino Francesco di Giorgio Martini (1439–1502). Pastarasis, rafinuotas tapytojas, artimas Botticelli, padėjo kreipti Sienai būdingą tradicionalistinę praktiką renesanso link (Matteo di Giovanni, apie 1470, Girolamo di Benvenuto, 1498). Alberti linijos laikęsis architektas, skulptorius, dekoratorius ir t. t. Francesco, be kita ko, yra ir vienas žymiausių istorijoje inžinierių (hidraulika, įtvirtinimai). Jis dirbo ne tik Sienoje, bet ir Kortone, Romoje, Neapolyje, Milane ir visų pirma Urbine.

Gentile da Fabriano liudija senus ryšius tarp Toskanos, Umbrijos ir Markės. Meno kūrinių sklaidą aiškiai rodo Signorelli (1445–1523) pavyzdys. Gimęs Kortone, mokęsis pas Piero della Francescą (1475), Orvjeto



Cosimo Tura, *Pieta,* 1468 (Correro muziejus, Venecija). Grafinis vaizdavimas, būdingas daugumai Feraros dailininkų, primena, kad Tura formavosi Paduvoje ir perėmė iš jos sustingimo pomėgį. Žvelgiant į formos užgaidas ir į simbolius (beždžionė čia yra emblema nuodėmės, kurią „išgąsdino" Kristaus mirtis, pranašaujanti Atpirkimą), visai įmanoma atrodo ir vokiečių įtaka. Dramatizmas išreiškiamas kone žiauriomis anatominėmis deformacijomis. *Ph. © Titus/T*



katedroje (1499–1502) vykdydamas Fra Angelico programą jis pridėjo *Pragarą* ir *Antikristą* (be abejo, smerkdamas Savonarolą), nutapytus tokiu stiliumi, kuris už visus kitus artimesnis Pollaiolo ir kuris sužavėjo Michelangelo.

Signorelli linijiškumo troškimas atsveria spalvų efektų ieškojimus ir teikia kūrybai originalios galios (*Apreiškimas* Volteroje), tačiau jo paveikslas *Pano mokykla* (ar *Karaliavimas*) (Berlynas, sunaikintas) veikiausiai buvo perkurtas pasaulis, apie kokį svajojo Lorenzo (kurį jo draugai humanistai prilygino kaimo dievui), dvaras tokioje pat stiprioje aplinkoje, paženklintoje tamsia paslaptimi. Pagrindinio Signorelli padėjėjo florentiečio Bartolomeo della Gattos tapyba nedaug skiriasi nuo jo.

Paduva tuomet jau du amžius buvo kultūros metropolija: jos universitete buvo įsikūrusi garsi neortodoksinių filosofų aristotelininkų,



Luca Signorelli,
Dante, stovintis prie skaistyklos vartų, freskos pavidalo medalionas, 1499–1500 (Orvjeto katedra). Dekoruodamas Orvjetą, Signorelli *Dieviškosios komedijos* autorių pastato greta antikos poetų (Homero, Vergilijaus). Šį Dante's kelionės į aną pasaulį epizodą dailininkas vaizduoja kuo griežčiausiu stiliumi: aiškūs kontūrai, grizailės spalvos, ryškūs šviesšešėliai.
Ph. Scala © Larbor/T

medikų ir botanikų mokykla, čia buvo labai gyvi romėnų istorijos prisiminimai (Titas Livijus – šio krašto sūnus). Šitoje aplinkoje pasirodė Andrea Mantegna (1430–1503). Mokęsis ir tarnavęs pas įdomų antikvarą Squarcione, laisvalaikiu sukčių ir dailininką, Mantegna iš jo išsilaisvino: jo menas, nors jame ir dominuoja senienos bei gamtos įžymybės, pasidavė Donatello, o paskui ir florentiečių tapybos įtakai. Būdamas oficialus Gonzague šeimos dailininkas Mantujoje (1459), jis vadovavo atkakliems atstatymo darbams (*Cezario triumfas,* Hemptono teismas) su tokia pat įtampa, kokia vyravo kuriant tapybos erdvę realioje apartamentų erdvėje (*Sutuoktinių kambarys,* Mantuja). Jis paliko neišsemiamą antikinių motyvų repertuarą (*Parnasas,* Mantuja). Tai ir yra protingas menas, kupinas tragiškos anatominės galios (*Šv. Sebastijonas,* apie 1470, Meno istorijos muziejus, Viena, ir apie 1480, Luvro muziejus; *Miręs Kristus,* apie 1481, Brera, Milanas) ir sykiu prisodrintas mokslinių užuominų: asmeninė, beveik nereali herojinės valios išraiška, būdinga kvatročento pradžiai.

Didelis Mantegnos indėlis taip pat akivaizdus Feraros mokykloje: jai būdingas polinkis į griežtas, kartais sustingusias formas, nors ir kitokiomis pozomis (dėl van der Weydeno įtakos). Feraros meno kulminacija (apie 1470) – d'Este šeimos rūmų *(Schifanoia)* puošyba: didingas freskų ansamblis (Cosimo Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti), valdomas sudėtingos programos. Kosmosas sujungtas su dvaro ir liaudies gyvenimu. Sunkokas, bet aistringas renesanso dvasios liudijimas, atsiradęs tuo metu, kai Regiomontanus, Copernico mokytojas, globojamas popiežiaus Siksto IV, atvirai kritikavo Ptolemėjaus nejudančio dangaus sistemą. Zodiako ženklai ir planetos neseniai buvo dieviškos tvarkos (šitai galima pamatyti Limbourgų kūryboje), kitaip sakant, grėsmingos lemties, žymės. Prašydami pagalbos bet kokių pagoniškų dievybių, svarbių ar antraeilių, paverčiame jas organizuota, jau ne akla feerija. Nuo šiol žmogus, vienas žvaigždžių akivaizdoje, nėra pasimetęs, platonikų visuotinės analogijos sistema atkuria gyvenamą pasaulį.

Centrinėje Lombardijoje (Milanas), iliustratorių krašte, didžioji tapyba atbudo drauge su Foppa (apie 1460), bet didžiausią vaidmenį suvaidino Leonardo da Vinci (apie 1481). Mantegnos ir ferariečių menas aidu atsiliepė Paduvoje, Bolonijoje (Zoppo, apie 1460) ir Venecijoje. Ilgai priklaususį nuo bizantinių kanonų vietinį stilių išlaisvino tik Lorenzo Veneziano



Hugo van der Goes, *Portinari altoriaus triptikas: Piemenėlių pagarbinimas,* centrinis pano, 1476–1478 (Uffizi galerija, Florencija). Šio menininko, van Eycko mokinio, kūrybinis kelias buvo trumpas (jį kamavo nervų priepuoliai). 1480 m. išsiųstas į Florenciją, šis triptikas darė didelę įtaką, bet dažnai ji vis dėlto perdedama. Jame gretinami jau archajiški elementai (mažulyčiai dovanotojai, išraiškų monotonija) su realistinėmis išdaigomis, pabrėžiamomis drąsių derinių, kuriuose dominuoja šiltos ir šviesios spalvos. *Ph. © Giraudon/T*

ir pirmiausia Jacobello del Fiore (apie 1400), kuris pažinojo Gentile da Fabriano. Toskanos renesanso bangos užplūdo Jacopo Bellini ir Antonio Vivarini. Bet 1454 m. Mantegna vedė Jacopo dukterį ir parodė Venecijos dirbtuvėms paduvietiškų gudrybių. Dar labiau jas išryškino Crivelli ir truputį Murano mokykla (Bartolomeo Vivarini). Slenkstį peržengė Gentile Bellini, išbandydamas naują perspektyvą, ir ypač Giovanni Bellini. Jis panaudojo (tarp 1465 ir 1480) Antonello šviesą ir Piero della Francescos erdviškumą.

Šis reiškinys išplito net po rutinierių dirbtuves drauge su Venecijos respublikos politiniu judėjimu: Alvise Vivarini (pačioje Venecijoje), Montagna (Vičencoje), Cima de Conegliano ir daug kitų meistrų, kurių jokiu būdu negalima nepaisyti. Cima de Conegliano pasirūpino, kad Venecijoje šalia religinių temų egzistuotų ir tapyba mitologinėmis temomis, o krištolinis jo peizažų grynumas yra Giorgione's preliudija. Renesansui suklestėjus, didingas Bellini stilius iškart sujaudino Veneciją.

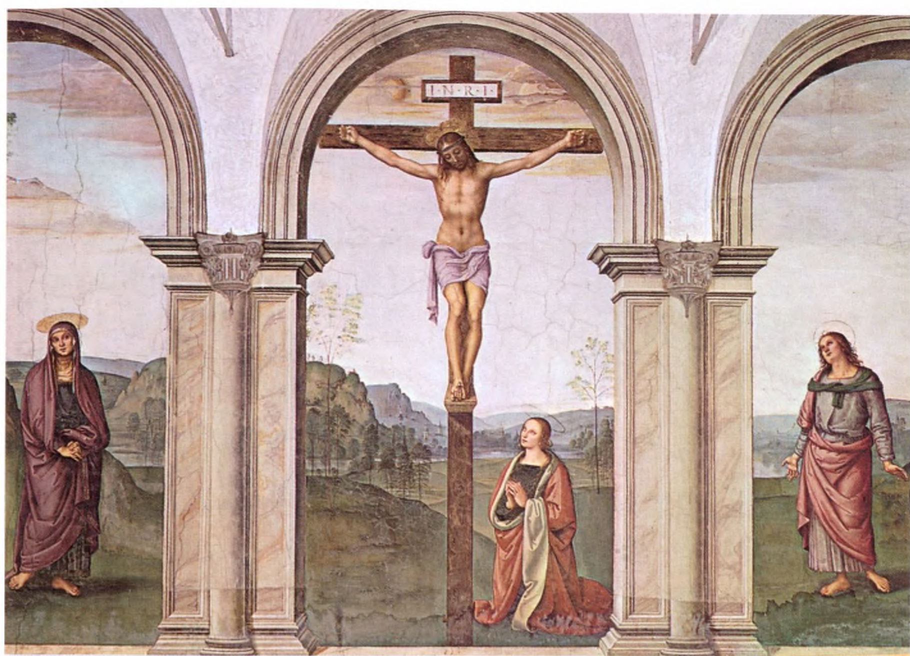
NUO ROMOS IKI VENECIJOS

Pačioje kvatročento pabaigoje Florencijoje susitiko menininkai, ne visi kilę iš šio krašto: Perugino (apie 1445–1523) buvo Verrocchio mokinys, tačiau jis atvyko iš Umbrijos ir rodė didelį susidomėjimą Domenico Veneziano ir Piero della Francesca. Orderio ieškojimus ir savo mokytojų formų reljefiškumą jis derino su ritminiu intensyvumu, išgaunamu žaidžiant keletu planų, išdėstytų lygmenimis, ir „natūralia" šviesa. Pasirodė tikras Toskanos dangus, jei reikia, evangelinėse ir net mitologinėse scenose suderintas su to meto architektūra *(Apolonas ir Marsijas).* Nuo 1505 m. apimtas melancholijos, Perugino menas kentė nuo nepelnytos nemalonės.

Tą patį galima pasakyti ir apie Pinturicchio (1454–1513), savo epochoje truputį pasiklydusį sienietį, kurio sodri, grakšti ir kruopšti maniera gana sunkiai prisiderina prie archeologinės erudicijos pagal Filippino Lippi. Daug dirbęs Romoje (Siksto koplyčia, 1481, Borgijų apartamentai, 1491 ir net 1510), jis viską, ką turėjo geriausia, atidavė Sienai, dekoruodamas katedros Piccolomini „knygyną" (*Pijaus II gyvenimas*, 1504) ir dirbdamas



Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci,* apie 1503 (Condé muziejus, Šantiji). Šis legendinis pavadinimas paremtas romantine tradicija ir užrašu paveikslo apačioje, kuris, kaip nustatyta radiografijos metodu, yra neautentiškas. Greičiausiai tai Kleopatros atvaizdas (gyvatė, apsiaustas, kuris, be abejo, yra rytietiškas kilimas, perlai plaukuose), bet jo alegorinė prasmė nesuvokiama. Išskirtinis ryšys tarp profilio, kuris, regis, tyrinėja erdvę, ir peizažo, kur kyla grėsmingi debesys. *Ph. H. Josse © Larbor/T*



Perugino (Pietro Vannuci), *Nukryžiavimas,* 1493–1496 (Pazzi Šv. Marijos Magdalietės vienuolynas, Florencija). Ši freska – vienas iš geriausio Umbrijos meistro stiliaus pavyzdžių. Ji sukomponuota kaip išilginio molberto paveikslas, kuriame pateikiama ne tiek pati scena, kiek išraiškos, tinkamos šioje vietoje: Marijos susikaupimas, skausmingas šv. Jono susižavėjimas. Įvykis priklauso praeičiai, tačiau jausmai – nekintantys visais laikais. Tobulo vaiskumo peizažas paryškina šį įspūdį: nėra kitokio gilumo, išskyrus dangaus gelmes. Dangų įrėmina romėniška arkada, dėl kurios tikroji siena truputį pastorėja.
Ph. © Scala/T

tironui Pandolfo Pettrucci *(Odisėjo ir Penelopės istorija).* Piero di Cosimo (1462–1521) per Cosimo Rosselli paveldėjo florentiečių amatininkų tradicijas, kurioms menkai terūpėjo intelektualiniai idealai. Vis dėlto jis siekė tokių idealų tapydamas paslaptingus, kartais ironiškus darbus. Jo polinkis į natūralizmą, dar ryškesnis negu olandų tapyboje, rado peno marginaliniuose, materialistiniuose ir net sapnų mituose, kurie atitiko jo hipochondrišką temperamentą: *Medaus atradimas, Miško gaisras, Vulkanas ir Eolas, Kentaurų ir lapitų mūšis.* Oportunistas buvo priverstas įrodyti atsidavimą ir Medici šeimai, ir jų varžovams.

Florencijos krizė

Tai baisus pakrikimo laikotarpis. Po netikėtos Lorenzo Puikiojo mirties (1492 m.) valdžia atiteko jo negabiam sūnui Piero. Keletą mėnesių Florenciją drebino Savonarolos pamokslai. Šis vienuolis rėžė kalbas prieš popiežių Aleksandrą VI ir pranašavo apvalančią katastrofą. Prancūzai užkariavo Italiją, ir išsigandęs Piero pabėgo (1494). Liaudies sukilimas – grynas prasimanymas: Medici rūmai buvo apiplėšti tik tada, kai iš jų buvo išvežtos meno kolekcijos. Dauguma jų nukeliavo į saugią vietą – Romą. Apsišvietęs teokratas Savonarola su „respublikoniška" ir nuosaikia, bet neturinčia galios sinjorija elgėsi čia brutaliai, čia silpnavališkai. Jo įtaka menui trumpa ir pražūtinga: karnavalo proga (antras patyrė nesėkmę) jis



Lorenzo di Credi, *Pagyvenusio vyro galva,* apie 1491 (piešinių kolekcija, Luvro muziejus, Paryžius). Šį produktyvų, bet nekūrybingą menininką, ištikimą Verrocchio (kuris jį padarė savo paveldėtoju) mokinį, paskui Leonardo da Vinci sekėją, nuo užmaršties išgelbėjo piešimo manieros aštrumas ir tikslumas, taip pat kai kurių jaunystės darbų aistra ir skaidrumas. *Ph. © RMN/T*

atgaivino viduramžių paprotį kurti tuštybės laužus, kuriuose buvo deginami prabangūs daiktai, piešiniai, galbūt paveikslai ir kt. Miestas buvo nusiaubtas pilietinio karo, kurį kariavo Savonarolos šalininkai verksniai ir jo priešininkai pasiutėliai. Ekskomunikuotas, užpultas savo vienuolyne (dominikonų), Savonarola buvo suimtas ir pakartas (1498). Išgąsdintas Šv. Morkaus vienuolyno užpuolimo, vienas jaunas tapytojas, Perugino ir Rosselli mokinys, santūrus verksnys, davė įžadus tapti vienuoliu, jei jam pavyks išsigelbėti: Fra Bartolomeo, tiksliai dirbantis dailininkas, reiklus ir jautrus piešėjas, drauge su kukliuoju Albertinelli (jie pasirašydavo paveikslus kartu) parengė protus Raffaello klasikai (apie 1500), o vėliau prie jos prisidėjo ir pats.

1503–1504 m. Florencijoje Michelangelo (grįžęs, nes buvo pabėgęs, bijodamas artėjančių prancūzų) varžėsi dėl prestižo su Leonardo da Vinci, taip pat grįžusiu iš viešnagės Milane, kuri turėjo svarbių padarinių kūrybai. Abu menininkai buvo pakviesti dekoruoti Sinjorijos rūmų. Jų nutapytų dviejų freskų kartonai buvo eksponuojami viešai, ir dailininkai akivaizdžiai pavydėjo vienas kitam. Tais pačiais metais naujasis popiežius Julijus II nusprendė paversti Romą ir Vatikaną Italijos sostine, kurią svajojo išvaduoti nuo „barbarų" (Liudviko XII prancūzų ir visų pirma ispanų). Šis karingasis popiežius ne be reikalo pasirinko nelabai katalikišką Julijaus vardą, mat galvojo apie Cezarį. Bet jis buvo Siksto IV sūnėnas, o Sikstas IV – humanistas, padovanojęs Romai pirmąją meno galeriją Kapitolijuje, atvirą liaudžiai. Julijus II ketino imtis prestižo politikos. Nors diplomatinis Florencijos spindesys blėso, meniniu požiūriu ji kol kas pirmavo. 1505 m. Michelangelo buvo pakviestas į Romą, 1508 m. netikėtai kvietimo sulaukė ir Raffaello, atrodo, rekomenduotas tolimo giminaičio Bramante's, žymaus architekto (kuris taip pat buvo tapytojas), Lauranos ir Francesco di Giorgio varžovo puikiame Urbino dvare, kuriame darbavosi kastilietis Pedro Berruguete (jis tapybos renesansą atnešė į Ispaniją) ir flamandas Joosas van Gentas.



Fra Bartolomeo, *Karondelė Madona,* 1511–1512 (Bezan katedra). Gestų retorika rodo nau religinės tapybos etapą, bet atlikim maniera tebėra ištikima Raffaello klasikai. Paveiksl paveiksle, kuris išryškina meistriš nutapytą netikrą architektūrą ir angelus, primena Adomą ir Ievą, išvarytus iš rojaus *Ph. Studio Meusy © Larbor/T*



Giovanni da Udine, groteskas, detalė, apie 1517–1519 (Raffaello lodžos, Vatikanas). XV a. pabaigoje Romoje atrastą Auksinį Nerono namą galima laikyti grota, nes jis buvo pusiau palaidotas po Opijaus kalnu. Iš čia kilęs ir apibūdinimas „groteskas": taip pavadinti piešti ornamentai, kuriuos ten atrado būtent Raffaello, ir įvairios imitacijos, kurios pagal juos buvo sukurtos. *Ph. Scala © Larbor/T*

Leonardo da Vinci



Apreiškimas, 1472–1475 (Uffizi galerija, Florencija). Personažų išdėstymas tradicinis, motyvai būdingi Verrocchio ir jauno Ghirlandaio dirbtuvėms: peizažas neturi nieko iš mineralinės gamtos, jame nėra jokio žmogaus, nors brandos metais Leonardo da Vinci mėgo juos vaizduoti. Švč. Mergelės Marijos gestas geometriškai neįmanomas. Autentišku Leonardo da Vinci darbu šis dvidešimtmečio jaunuolio paveikslas laikomas dėl ypatingo arkangelo spindulavimo ir pirmiausia šiek tiek ūkanotos, idiliškos ryto šviesos, užliejusios ir sodo gėles, ir tolius. *Ph. Scala © Larbor/T*







Vyro biustas, matomas iš profilio, veido proporcijų etiudas, arklio ir raitelio etiudas, piešinys, apie 1490 (Akademijos galerija, Venecija). Šis etiudų lapas rodo ne tik Leonardo da Vinci dėmesį anatomijai ir judesiams, bet ir atskleidžia, kaip jis tapo vienu iš karikatūros tėvų, tik išryškindamas kai kuriuos pagrindinius veido bruožus.
Ph. coll. Arch. Larbor/T

Madona, Kūdikėlis Jėzus ir šv. Ona, 1508–1510 (Luvro muziejus, Paryžius). Mįslingas priešistorinis ar net nenusakomo laiko peizažas. Šios temos jau buvo ėmęsi keletas ankstesnių menininkų, bet Leonardo atkaklumas dėl „senolės" Onos (kurią jis vaizdavo jau paveiksle, dabar saugomame Londone) leidžia kalbėti apie nepaprastą simbolių pomėgį: gal tai Gamta, ginanti prigimtinį nekaltumą, supriešintą su vieninteliu peizažo medžiu – bibliniu gėrio ir blogio medžiu? Personažų elgesys ir judesiai neiššifruoti.
Ph. Scala © Larbor/T

1452. Toskanoje, Vinčyje, gimsta Leonardo, nesantuokinis notaro ir tarnaitės sūnus.
1469. Leonardo ateina į Verrocchio dirbtuvę.
1472–1476. Pirmasis pasirašytas kūrinys (peizažas). Nutapo garsųjį *Angelą* Verrocchio *Kristaus krikšte* ir kitus kūrinius, kurie yra dingę arba ginčytini.
1480. Dirba restauratoriumi ir skulptoriumi Šv. Morkaus sode. *Šv. Jeronimas* (Vatikanas), *Išminčių pagarbinimas* (nebaigtas).
1482. Staiga išvyksta į Milaną. Pasirašo sutartį nutapyti *Madoną uolose* (1486). Kuria milžinišką raito Sforzos skulptūrą (jos maketą 1499 m. sunaikino prancūzai).
1490. Sforzos vestuvių su Aragono princese tvarkdarys, padaręs, kad suktųsi septynios planetos. *Dama su šermuonėliu* (Krokuva). Moksliniais ir techniniais tikslais važinėja į Milano kunigaikštystę.
1495–1497. *Paskutinė vakarienė* (Milanas). Freska suiro vos baigta.
1498–1500. Isabelle d'Este stengiasi atsivilioti tapytoją į Mantują, bet jis tik nutapo jos portretą (piešinys Luvre).
1502. Dirba įtvirtinimų inžinieriumi pas Cesare Borgiją.
1503. Florencijos sinjorija užsako *Angjario mūšį* (pagal Nicolo Machiavelli sumanymą). Lenktyniauja su Michelangelo. Galima *Ledos* (dingusi, gausu piešinių ir kopijų) ir *Džokondos* nutapymo data.
1506–1510. Važinėja į Milaną ir Florenciją. Intensyviai rašo *Užrašus*. *Madona, Kūdikėlis Jėzus ir šv. Ona*.
1511. Bakchas (iš tiesų *Šv. Jonas Krikštytojas*, šventeivų perpieštas XVII a.).
1517. Išvyksta į Prancūziją po savo globėjo kardinolo Giulio Medici mirties. Išsiveža *Džokondą* ir „tikrąjį" *Šv. Joną Krikštytoją* (Luvras).
Pranciškaus I apgyvendintas Klo Liusė, tapo, kuria projektus (drėkinimo, architektūros). Vadovauja šventėms Ambuaze.
1519. Gegužės 2 d. Leonardo da Vinci miršta Klo Liusė.

Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello – esame įpratę, kad šie trys vardai sutelkia tai, ką kai kurie istorikai vadina „aukštuoju renesansu". Jie užmiršta, kad Leonardo da Vinci (1452–1519) daug vyresnis už Michelangelo, o Raffaello už pastarąjį gerokai jaunesnis. Leonardo da Vinci pas Verrocchio įgijo platų amatininko išsilavinimą ir sudėtingą požiūrį į humanistus: jis dėjosi niekinąs išsilavinusius žmones, tačiau prisistatė kaip „naujasis Pitagoras", pavyzdžiui, sangvinu pieštame *Autoportrete*, kur užfiksavo save tyčia gerokai pasendintą.

Šis universalus mokslininkas, gebėjęs padaryti didžiausių atradimų ir prisigalvoti fantastiškiausių utopijų, laikė save tik antraeiliu tapytoju, architektu ir skulptoriumi. Garsiuosiuose *Užrašuose* tapybą jis vis dėlto kėlė aukščiau už poeziją. *Užrašais* vadinami gausiai iliustruoti rankraščiai, apie 5000 lapų, kuriuose jis aprašė savo tyrimus bei optikos, anatomijos, geologijos, botanikos, hidraulikos ir kitus projektus.

Nors Leonardo taip ir nebaigė *Traktato apie tapybą*, už menininko šlovę iš dalies turi būti dėkingas šiems tekstams: tapybos srityje (nes jo skulptūrų sumanymai žlugo) jie atskleidžia jį kaip talentingą piešėją, dėmesingą atmosferos ir veidų stebėtoją, beveik alcheminės veiklos specialistą. Žinoma, kad daug Leonardo da Vinci paveikslų ir freskų nukentėjo dėl nuolatinių eksperimentų pagal savo išrastus receptus: tapydamas sfumato būdu, naudojo naują aliejaus ir kitų medžiagų mišinį. Garsiausio pasaulyje paveikslo *Džokondos* autorius pasireiškė kaip filosofas, kuriam tapyba buvo veidrodis, galintis sugauti visų reiškinių tikrovę, ir kaip burtininkas, kuris paliko publikai „nežinia kokių didelių žaidimų nuolaužas" (Paul Valéry).

Gimęs pavainikiu, be abejonės, homoseksualus, vienodai gerai valdantis abi rankas (jo garsioji atvirkštinė rašysena), šis amžinai nepatenkintas žmogus per ilgą klajoklišką gyvenimą, kurio daug smulkmenų išsprūsta mums iš akių, imponavo vienintele „aureole", versdamas mecenatus labiau pripažinti menininko nepriklausomybę. Jis turėjo mokinių, keletą savo kartos (Bergognone, Ambrogio de Predi), bet dažniausiai jaunuolių iš nedidelės palydos, kuri su juo keliavo (gabiausi Solario, Boltraffi, dar Cesare de Sesto ir kt.). Iš jų kopijų žinoma apie dingusius Leonardo darbus, o ką jau kalbėti apie kūrinius, kurių autorystė tokia pat paslaptinga kaip ir garsioji šypsena.

Michelangelo

Michelangelo (1475–1524) taip pat taikosi į žymiausius menininkus. Iš esmės jis laikė save skulptoriumi (nors visi jo architektūros ir tapybos darbai yra pirmarūšiai), bet parašė ir nuostabių eilių. Jo asmenybė mums atrodo ne tokia paslaptinga kaip Leonardo, nors intelektualinė biografija gana tamsi. Pasak vienų, jis su užsidegimu klausęsis Savonarolos, vėliau net dar kartą perskaitydavęs jo pamokslus. Pasak kitų, 1495 m. pabėgęs, bijodamas vienuolio grasinimų. Be jokios abejonės, Michelangelo buvo uolus krikščionis (priešingai nei Leonardo da Vinci), bet Kristaus gestas *Paskutiniame teisme* – ne reformacijos atbalsis. Tai tikslus skolinys iš Apolono, saulės ir teisingumo dievo, kuris išsklaido tamsybes. O Siksto koplyčios *ignudi* (nuogaliai) – sykiu ir globėjiškos, galbūt astralinės dvasios, padedančios sielai, pamažėliais kylančiai į Dievą (neoplatonikų doktrina), ir neramaus homoseksualumo egzaltacija.



Bramante (Donato di Angelo Lazzari), *Tempietto* (šventyklėlė), 1502 (Montorijaus Šv. Petro vienuolynas, Roma). Ši impozantiška, nors ir kuklių proporcijų rotonda turėjo būti įsprausta į vienuolyną, kuris, laimė, niekada taip ir nebuvo pastatytas. Jo dorėninės kolonos yra grynas Bramante's (ką tik atvykusio į Romą) stiliaus pavyzdys, kai jis jau buvo pranokęs lombardišką stilių ir perėmęs Urbino meistrų manierą. *Ph. © Garanger-Giraudon/T*

Michelangelo



Šv. Šeima, arba *Doni tondas*, 1504–1505 (Uffizi galerija, Florencija). Šis kūrinys, užsakytas vestuvėms, yra debiutanto sublizgėjimas. Spiralinis judesys sujungia į visumą Švč. Mergelės Marijos, Kūdikėlio ir Juozapo raumenis. Antro plano figūros pranašauja Siksto kapelos *ignudi*: koloritas virpantis ir šviesus.
Ph. © Alinari/Giraudon

1475. Kaprezėje (Arecas), kur jo tėvas dirba Florencijos teisėju, gimsta Michelangelo Buonarroti.
1488. Michelangelo ateina į Ghirlandaio dirbtuvę. Mėgstamas Lorenzo de Medici, lanko Šv. Morkaus sodą ir jo kolekciją, saugomą seno skulptoriaus Bertoldo. Kuria *Kupidoną* (kuris galbūt laikomas antikiniu originalu). Pirmieji reljefai: *Madona prie laiptų*, *Kentaurų kova*. Bolonijos Šv. Dominyko bažnyčios statulėlės (1495).
1496. Gauna užsakymą sukurti *Pietą* Romoje, kurioje gyveno penkerius metus. Kuria klasikinių bruožų turinčius *Venerą* ir *Bakchą*. Grįžęs į Florenciją, sukuria *Madoną* Briugės Dievo Motinos katedrai.
1501–1504. Michelangelo *Dovydas* sukelia menininkų ir liaudies susižavėjimą. Pirmasis tapybos darbas *Doni tondas*. Freskos *Mūšis prie Kašinos* (nenutapytos) kartonas.
1505–1508. Michelangelo, Julijaus II pakviestas į Romą statyti jam mauzoliejaus, susipyksta su popiežiumi (1506), paskui grįžta ir imasi tapyti Siksto koplyčios lubas (Pradžios knygos epizodai,



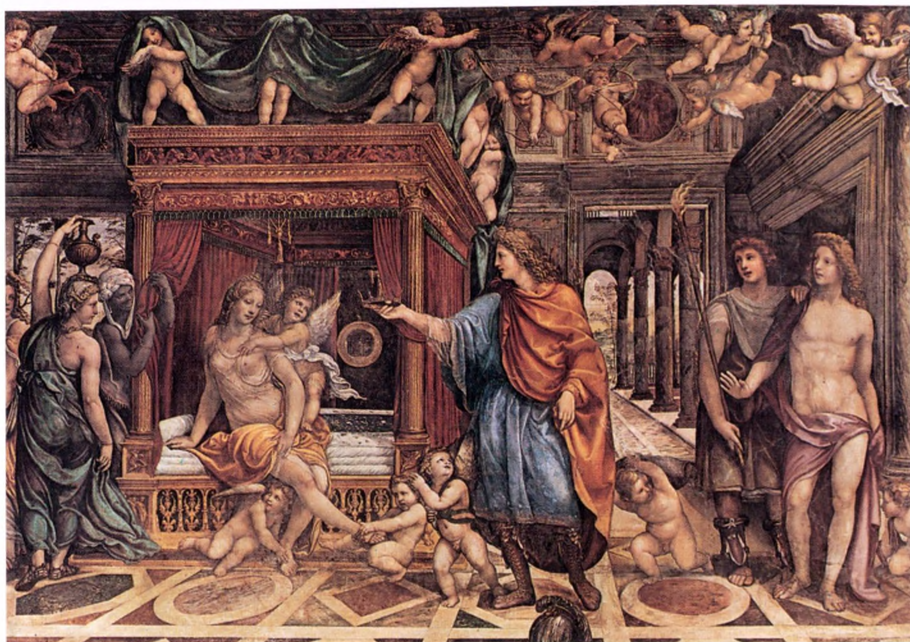
Kristus (Paskutinio teismo detalė), 1534–1541 (Siksto koplyčia, Vatikanas). Milžiniškoje freskoje (17 m aukščio, 13,3 m pločio) yra keturi šimtai figūrų ir daugybė užuominų, kai kurios neiššifruojamos, kitaip sakant, įsivaizduojamos. Erdvėje, kurioje sąmoningai atsisakyta bet kokių architektūrinių žymių, išrinktųjų grupės kyla ir buriasi aplink Kristų, besiruošiantį nutrenkti prakeiktuosius: milžinų liaudies, kankinamos gėrio ir blogio kovos, vizija, kurią Michelangelo genialiai nukreipia į absoliutą.
Ph. Scala © Larbor/T

Naktis, 1520 (Džuliano Nemūriečio antkapis, Medici koplyčia, Florencija). Ši puiki marmurinė statula, įkvėpta antikinio sarkofago, vaizduojančio Ledą, neatskiriama nuo savo priešingybės *Dienos* ir kitų dviejų gedulingų koplyčios alegorijų – *Aušros* ir *Sutemos*. Čia platoniškai vaizduojamos sielos, kurios aname pasaulyje ramiai prisimena praeities negandas.
Ph. Scala © Larbor/T

nutapyti atvirkštine tvarka: nuo *Apsvaigusio Nojaus* iki *Pasaulio sukūrimo*). *Pranašai, Sibilės* ir kt. Darbas baigiamas 1512 m.
1513. Nauja sutartis su Julijaus II įpėdiniais dėl mauzoliėjaus, naujas kivirčas. Supaprastintam antkapiui sukuriami *Mozė* ir *Vergai*.
1516–1520. Florencijoje sukuriama Medici (grįžusių į valdžią 1512 m.) koplyčia, didingiausias jo architektūrinis ir skulptūrinis sumanymas.
1524. Projektuoja Laurencianos biblioteką (baigė Ammanati 1560 m.).
1527. Florencijos respublikonų sukilimas. Michelangelo vadovauja įtvirtinimo darbams, kai miestą apgula (1529–1530) Karolis V, popiežiaus Klemenso VII (Medici) sąjungininkas. Vis dėlto jis stengiasi susigrąžinti Michelangelo į Romą. Menininkas susitaiko su popiežiais (susitaiko „kaip lygus su lygiais", tačiau šis susitaikymas turi ir komiškąjį aspektą) tik 1534 m., išrinkus Paulių III. Michelangelo kala *Dovydą-Apoloną;* tapo garsiąją *Ledą* (dingusi); piešia *Veneros ir Kupidono* kartoną (nutapytas Pontormo); sukuria daugybę piešinių.
1534–1541. Siksto koplyčioje nutapo *Paskutinio teismo* freską. Sulaukia europinės šlovės.
1542–1545. Tapo freskas Paulinos koplyčiai. Susidraugauja su princese Vittoria Colonna ir jos pamaldžių „reformatorių" būreliu. Kuria Kapitolijaus rūmų ir aikštės planus. Baigia Julijaus II antkapį (sumažintą ir pakeistą).
1546–1561. Romos Šv. Petro bazilikos architektas. Įvairūs darbai Šventajame mieste.
1555–1564. Florencijos *Pieta* ir *Rondanini pieta* (Milanas).
1564. Michelangelo miršta Romoje. Jo kūnas, beveik slapta atgabentas į Florenciją, iškilmingai palaidojamas.



NUO ROMOS IKI VENECIJOS



Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), *Aleksandro ir Roksanos vestuvės,* fragmentas, 1512 (Farnese's rūmai, Roma). Piešinių pirmenybė prieš visus kitus menus, kaip juos apibrėžė Michelangelo, čia išreikšta ryškia dekoratyvine tapyba: griežtai sutvarkytas dekoras, kur ir patys personažai atrodo lyg išskaptuoti, džiaugsmingai ir drauge didingai primena antikinį juslingumą.
Ph. Scala © Larbor/T

Būtent Vatikano Siksto koplyčioje Michelangelo, įsitraukęs į didžiausių kada nors dekoruotų lubų tapybą, atnaujino freskos meną, tarsi uždrausdamas kam nors kitam leistis į tokią avantiūrą (dėl to vėliau jis šaipėsi iš Raffaello). Skulptūros srityje jis pranoko savo mokytojus (Donatello, Pollaiolo, Verrocchio) ir antikinio meno meistrus, Šv. Morkaus sodo kolekcijas ir net *Laokoontą*, atkastą Romoje 1506 m. jam vadovaujant, absoliutizmu, kurį galėjo sau leisti (kurdamas *Vergus*) išrasdamas *non finito* (tai, kas nebaigta). Norint geriau suprasti šį meną – protingą meną, nepaisant didingo puošnumo, raumenų jėgos ir liūdesio, meną, kurį garsusis *terribilità* (baisenybė), rodydamas nepalenkiamą charakterį, supaprastino neišduodamas, – reikia prisiminti Michelangelo kreipimąsi į Portugalijos ambasadorių: „Flandrijoje tapoma tik tam, kad vaizdas būtų apgaulingas!"

Medici laidojimo koplyčios meistras žavėjosi Brunelleschi. Architektūrą jis taip pat atnaujino: nebyli kova, kurią su Michelangelo kovojo Sangallo klanas (Antonio, jo vyresnysis brolis Giuliano, kurio karjera prasidėjo tik sulaukus šešiasdešimties metų, ir pirmiausia jų sūnėnas Antonio jaunesnysis), daug ką atskleidžia. Antonio vyresnysis dirbo mažuose Toskanos miesteliuose (apie 1528) ir pranašavo klasicizmą, o Antonio jaunesnysis Romoje tiesiogiai susidūrė su Michelangelo ir dėl jo net paliko statybų aikštelę! Toskanos stiliumi, išgrynintu Bramante's, Michelangelo pradėjo Farnese's rūmus, pastatė Paulinos koplyčią Vatikane, o Perudžoje – *Rocca Paolina*. Jo mokinys Sanmicheli Veronoje ir Venecijoje buvo baroko pra-

našas. Michelangelo artimesnis Domenico Fontana (darbai Kvirinalyje, paskui Neapolyje, apie 1590) ir ypač Giacomo della Porta, kuris baigė Kapitolijų pagal mokytojo piešinius, pastatė Jėzaus bažnyčios fasadą (1573) ir Aldobrandini vilą Fraskačyje (1600).

Bramante (miręs anksti, 1514) galbūt garsesnis dėl projektų negu dėl atliktų darbų (Milano bažnyčios, Janikulo *Tempietto*), tačiau Atėnų mokyklos puošyba – Raffaello išreikšta pagarba grandioziniam Bramante's Vatikano planui. Bramante turėjo įtakos Serlio ir tam tikru mastu Vignolai (apie 1560), paskutiniam Vitruvijaus renesansinės architektūros sistemintojui.

Raffaello

Raffaello (1483–1520), gyvenęs tik šiek tiek daugiau kaip keturiasdešimt metų, buvo romantinio postūmio auka: tarp mįslingo ir enciklopediško Leonardo da Vinci bei kankinio ir maištininko Michelangelo, žavingasis, anot Vasari, net „dieviškasis", jaunuolis nekėlė didelio susidomėjimo. Keletas truputį per daug paprastų Madonų, ilga akademinė tradicija, sustingdžiusi jį kaip ne tiek mėgdžiojamą, kiek vertą mėgdžioti mokytoją, nugramzdino užmarštin vieną didžiausių kada nors gyvenusių tapytojų. Be to, sėkmė žmonėms nepatinka, laisvumas dirbant taip pat (o Raffaello nuolat dirbdavo). Tiesa artima stulbinantiems Goethe's žodžiams: „Iš esmės jis padarė tai, ką kiti tik svajojo padaryti."

Raffaello išmėgino jėgas poezijoje ir skulptūroje, buvo aistringas archeologas, didis architektas (Chigi koplyčia Švč. Mergelės Marijos bažnyčioje Tautos aikštėje, Ponios vila, Pandolfini rūmų planas), bet jis tarsi žaidė. Raffaello lankėsi pas žymius humanistus, tačiau krikščioniškojo tikėjimo suderinimas su filosofija, kilusia iš platonizmo, kuriuo buvo persisunkusi jo epochos kultūra, rodos, nekėlė jam jokių problemų. Ima pagunda sakyti, kad Raffaello tik dailininkas, bet tai reikštų nepaisyti aukštumų, į kurias jis iškėlė savo meną. Niekas labiau už jį nepaskatino renesanso ambicijų varžytis su pačiu gyvenimu, o ne vien su jo atvaizdu, niekas nedavė jam tokio radikalaus pagrindo – ne migloto gražaus idealo, o pačios

Raffaello, *Grupė nuogų kovojančių žmonių,* piešinys ir rudas rašalas, apie 1508–1509 (Dailės muziejus, Lilis). Šis „garbiniuotų" etiudų lapas buvo panaudotas kuriant *Atėnų mokyklos* bareljefo detalę. Jis liudija Raffaello sugebėjimą anatomiškai tiksliai atkurti daugiau ar mažiau įsivaizduotą akimirką.
Ph. © du musée/T



Raffaello



1483. Urbine gimsta Raffaello Santi. Jo tėvas Giovanni Santi buvo gerbiamas dailininkas, dvariškis.
1500. Raffaello, gavęs užsakymą nutapyti *pala* (altoriaus paveikslą) *Tolentiečio vainikavimas Šv. Mikalojaus*, pavadinamas meistru.
1502–1503. Dirba su Perugino.
1504. *Švč. Mergelės Marijos vestuvės* (Milanas), kritinė Perugino (Kaenas) šedevro kopija ir pirmasis Raffaello šedevras. Kelionė į Florenciją. *Sapnas* (vadinamas *Riterio sapnu*) ir *Trys gracijos* (Šantiji). *Šv. Jurgis* ir *Šv. Mykolas* (Luvras).
1508. Išvyksta į Romą, ten iškart pasiūlo Julijui II naują lodžų statybos ir puošimo planą (padedamas Bramante's). Nuo 1510 m. baigia *Ginčą dėl Švč. Sakramento*, paskui *Atėnų mokyklą*.
1511. Nutapo *Parnasą* ir *Dorybes* Parašų salei.

Popiežius Leonas X su kardinolais Lodovico de Rossi ir Giulio de Medici, 1518–1519 (Uffizi galerija, Florencija). Leonas X su dviem sūnėnais čia pavaizduotas kupinas sahtūrios energijos. Apimtims būdinga tokia plastinė jėga, kad ji beveik sudarko perspektyvą. Nuo lupos krinta šviesa ant auksinio fotelio bumbulo, kuriame atsispindi langas.
Ph. © *Alinari-Giraudon*

1512. *Folinio Madona* (Roma), *Julijaus II portretas*, *Mišios Bolsenoje*.
1513–1514. Leonas X patvirtina Raffaello pareigas. Jis paskiriamas (1514) Šv. Petro bazilikos architektu už tris šimtus aukso dukatų per metus. *Siksto Madona* (Dresdenas), *Šv. Cecilija* (Bolonija), *Madona kėdėje* (Florencija). *Baldassare'o Castiglione's portretas* (Luvras).
1515. Susirašinėja su Düreriu (ir galbūt pasikeičia portretais). Gobelenų kartonai Vatikanui. Paskiriamas romėniškų senienų konservatoriumi.
1518. Paveikslai Farnese's rūmams (*Galatėjos triumfas*), *Fornarina* (Roma). *Didžioji šv. šeima* (Luvras) Pranciškui I. Intensyvus architekto darbas. Popiežiaus užsakymu rengia Romos miesto reorganizaciją. *Ezekielio vizija* (Pitti rūmai).
1519. Siunčia Leonui X ataskaitą apie kasinėjimus ir konservavimą. Ariosto komedijos iliustracijos. Vatikane baigia lodžas, jam vis daugiau padeda dirbtuvės dailininkai.
1520. Kovo 6 d. Raffaello staiga miršta būdamas pačioje šlovės viršūnėje. Jis beveik baigė paskutinį paveikslą *Transfigūracija*. Dėl to, kad sutapo jo gimimo ir mirties diena (Didysis penktadienis), nepaisant piktų kaltinimų, greitai paskildo legenda apie Raffaello.



Madona su Kūdikėliu ir vaikeliu Jonu Krikštytoju, 1507 (Luvro muziejus, Paryžius). Išlinkimų grakštumas ir jėga šviesiame florentietiškame peizaže lėmė šiam paveikslui sėkmę. Atrodo, užsakytas vieno sieniečio, jis greitai tapo Pranciškaus I nuosavybe ir iškeliavo į Prancūziją, ten išpopuliarėjo *Gražiosios sodininkės* pavadinimu.
Ph. © *Focus/T*

Raffaello, *Švč. Mergelės Marijos vestuvės,* 1504 (Breros pinakoteka, Milanas). Jaunas meistras čia pergrupuoja geometrijos bandymus (Urbino dvaro garbei) ir simbolius: nutolusi šventykla su laiptais, įsirėžusi dangaus fone, įkvepia „tikrojo tikėjimo“ ir proto harmoniją. Mąsli, simpatiška visų personažų išraiška sutaurina istoriją. Paveikslas Italijoje švelniai vadinamas tiesiog *Vestuvėmis.* *Ph. © Scala /T*



Grožio idėjos, kurios, kaip rašė Raffaello, „privalau laikytis, kai ji ateina man į širdį“.

Visai neseniai buvo atskleista, kaip pagrįsta neprilygstamo dailininko reputacija užtemdė koloristo pranašumus ir ramią kompozicijos nepriklausomybę. Portretininkas, kurio didžiulis psichologinis pagrįstumas paklūsta stiliaus tikrumui, mielų mitologinių sakmių (kardinolo Bibbienos vonios kambarys) ir *Nuėmimo nuo kryžiaus* dramos pasakotojas, menininkas, dirbęs ritmiškai ir dėl to beveik abstrakčiai, išdėstė Vatikano lodžų freskas taip pat tiksliai, kaip ir tondus. Jis suteikė *Šv. Cecilijai* ir *Galatėjai* identišką moters veidą su tokia pat drąsa, su kokia pagausino šviesos šaltinius noktiurne *Šv. Petro išlaisvinimas.* Jo žavesiui (kurį pripažino net Raffaello priešai dar jam esant gyvam) niekas neprilygsta, kaip ir jėgai, kai kur vos tramdomai *(Heliodoras).* Perimdamas Masaccio tvirtumą,

šviesią umbrišką erdvę, Leonardo da Vinci kerus, kai kuriuos venecijietiškos tapybos elementus, kaip ir antikinių skulptūrų bei toskaniškos gliptikos stilių, jis tik teikė peno savo genijui.

Apžvelgiant gausią šio jauno talentingo menininko kūrybą reikia neužmiršti jo dirbtuvės dailininkų įnašo, bet jie dirbo (net tapydami *Konstantino kambarį*, kurį sukūrė visą) beveik vien pagal Raffaello piešinius. Iš visų jo pagalbininkų svarbiausias Giulio Romano. 1527 m. apsigyvenęs Mantujoje, jis padarė puikią architekto ir dailininko dekoratoriaus karjerą, patyręs aiškią Michelangelo įtaką ir iki neišmatuojamų aukštybių iškėlęs anatomijos iliuzionizmą. Vyresnis už Raffaello Sodoma padėjo jam Vatikane, paskui Farnese's rūmuose, o vėliau (1520) Sienoje tęsė veiklą, pasisėmęs įkvėpimo iš įvairių menininkų (Pinturicchio, taip pat Leonardo da Vinci ir lombardiečio Gaudenzio Ferrari), su fantazija naudodamas humanistinius motyvus. Iš Raffaello dirbtuvės išėjo architektas Peruzzi, Giovanni da Udine, grotų dekoracijų meistras, broliai Penni (Gianfranco ir Luca, kurie išvažiavo į Prancūziją), Pierino del Vaga, Polidoro da Caravaggio (žymus grizailės menininkas). Per juos ir visų pirma per raižinius (į kuriuos Raffaello atkreipė patyrusių praktikų, tokių kaip Marcantonio Raimondi, dėmesį) klasikinis menas paplito visoje Italijoje ir už jos ribų.

Susipynusi Raffaello ir Leonardo da Vinci įtaka apie 1525 m. iš esmės dominavo tapyboje į šiaurę nuo Romos. Užtenka prisiminti tokius vardus kaip Bramantino ir Genga Urbine ir Sienoje, Francia ir Costa Bolonijoje,



Correggio (Antonio Allegri), *Danajė,* 1530–1532 (Borghese's galerija, Roma). Vienas iš paveikslų, kuriuos Mantujos kunigaikštis užsakė Karoliui V: ši sarkastiška Danajė (jai prie kojų amūrai skaičiuoja monetas) geidulingu užsimiršimu išduoda spartų mitologijos „pasaulietiškėjimą". Gryna banguojanti linija įstrižoje konstrukcijoje skendėja šviesšešėliuose, būdinguose Correggio. *Ph.© Nimatallah/ Artephot*



Giovanni Bellini, *Madona su kriauše,* apie 1491 (Kararos akademijos galerija, Bergamas). Jacopo sūnus ir Gentile's Bellini sūnėnas Giovanni pagrįstai laikomas garsiausiu iš visų trijų: jis baigė kurti didžiąją Venecijos tradiciją. Mažindamas atstumą tarp švento ir nešvento pasaulio, jis čia nebanalų švelnumą ir santūrų rimtumą sukuria naudodamasis nepaprastu sugebėjimu komponuoti ir neprilygstamu erdvės, išreiškiamos švytėjimu, suvokimu. *Ph. © Giraudon/T*

Franciabiggio Florencijoje, Luini Milane, Savoldo Brešoje, – nesvarbu, kad kai kurie šių menininkų jau domėjosi manierizmu, kaip antai Aspertini, arba jautė naują Venecijos trauką (Garofalo Feraroje). Parmoje nenuilstamai darbavosi Correggio (apie 1490–1534): minkšta atmosfera, erdvinių ritmų pajautimas, karštligiškas geidulingumas rodo, kad šis provincialas (daugiausia dekoratorius, kurio kūryba turėjo įtakos barokui) buvo didis tapytojas. Deja, jis tapo savo reputacijos auka.

Nuostabus Venecijos atsiskyrimas

Ilga ir harmoninga Giovanni Bellini (apie 1430–1516) karjera visiškai įkūnija renesansą Venecijoje apie 1475 m. (mitologiniai piešiniai ir kt.). Jis išsprendžia problemą, kaip suderinti sodrias spalvas ir šviesos paskirstymą, drauge perimdamas toskanišką „natūralizmą": istorinis, įsivaizduojamas peizažas susilieja su tikru peizažu (*Transfigūracija,* 1480 m.; *Šventoji alegorija,* 1500). Bellini nesidrovėjo semtis patirties iš jaunų varžovų Carpaccio (1455–1526) ir Giorgione's (1477–1510). Carpaccio

Vittore Carpaccio,
Šv. Augustino regėjimas,
detalė, 1502–1507
(Schiavoni Šv. Jurgio mokykla, Venecija).
Hipono vyskupas išgirsta šv. Jeronimo balsą, pranešantį apie jo paties mirtį.
Šį *Aukso legendos* motyvą Carpaccio perkelia į renesanso studiją. Atrodo, kad šventojo atvaizdas nukopijuotas nuo žymaus humanisto Bessariono, pirmojo mokyklos globėjo. Enciklopediškas Carpaccio darbas, išskirtinis Venecijos tapybos istorijoje, yra tikra dovana akims: šioje freskos detalėje figūruoja visi to laikotarpio intelektualų atributai.
Ph. Scala
© Arch. Larbor/T

susiformavo mokydamasis iš Vivarini, buvo matęs Antonello kūrinius: jis daug keliavo (galbūt net po Rytus) ir pasižymėjo kaip reta lanksčiu protu. Jo chromatizmas pranašauja toninę tapybą (*Šv. Uršulės istorija*, 1490), tačiau yra paremtas ištirta perspektyva. Savo pasakojamajam stiliui jis naudojo nepadorias, tikslias, gedulingas arba smagias detales (*Šv. Jeronimo istorija*, po 1500), bet vėlyvoji kūryba kiek pasausėjo. Kalbant apie kitą minėtą dailininką, reikia pasakyti, kad Giorgione mirė labai jaunas (trisdešimt trejų) ir jam buvo priskirtas, bet paskui, pritrūkus tikslių dokumentų, atimtas (manome, neteisingai) garsus paveikslas *Kaimo koncertas*. Žymiausias jo paveikslas *Audra* ir toliau slepia nuo mūsų savo paslaptį; *Sena moteris*, kurią Giorgione atsivežė į Venecijos akademiją, atrodo kaip didesnis ir senesnis fragmentas ir dėl jo ši paslaptis pasidaro dar tamsesnė.

Giorgione's vizija į peizažo istoriją, be šviesšešėlių (dažniausiai spindinčių), įnešа ir kitą, pagrindinę, naujovę. Jis baigia paversti svajonėmis humanistinių mitų interpretaciją. Jo nuogos moterys taip pat visiškai skiriasi nuo Tiziano (kuris esą galėjęs baigti kai kuriuos Giorgione's paveikslus) nuogalių: jos „atėjusios iš kito pasaulio", nors ir ramiai įsikomponuoja į lyrišką gamtą, o pasyvios Tiziano Veneros yra tapybos sutaurintos kurtizanės.

Matyti, kad Tiziano (1488 ar 1489–1576), toks, koks tapo maždaug nuo 1520 m., yra pirmasis tapytojas, kuriam spalva svarbesnė už bet kokią plastiką. Jo piešiniai negausūs. Spalvos turi nulemti puošybą, perteikti atmosferą, daugybe būdų įkūnyti kilnią temų retoriką ir prašmatnų geidulingumą. Potėpis, medžiaga Tiziano kūryboje pakeičia vienas kitą, „kad būtų lygybė". Versdamasis vien nuostabiu amatu, menininkas padarė nepaprastai ilgą ir puikią karjerą. Kultūriniame Venecijos gyvenime karaliavo „triumviratas", kurį jis sudarė su architektu Sansovino (Monetų kalykla, 1545), skulptoriumi, be kita ko, paveiktu Michelangelo, ir Aretino, skandalingu rašytoju, kuris dar buvo ir reklamos agentas, ir įžvalgus tapybos analizuotojas. Visada laimingo Tiziano stilius pamažu tapo laisvesnis ir jis tapė vis daugiau didikų portretų, religinių siužetų, pseudomitologinių nuogų figūrų. Savo noru prisiėmęs per daug užsakymų, išdidus ir sykiu atsargus Tiziano turėjo sutikti, kad greta jo kyla Tintoretto ir



NUO ROMOS IKI VENECIJOS

Giorgione, *Trys filosofai,* apie 1500 (Meno istorijos muziejus, Viena). Čia buvo norima įžiūrėti biblinius tris karalius arba tris gyvenimo pakopas. Iš tiesų tai yra trys mokslininkai, dėl kurių atributų (pergamento, kompaso, kampainio ir kt.) Giorgione, regis, abejojo. Galbūt tai užuomina apie tris filosofijas: platonizmą, arabiškąjį aristotelizmą ir krikščioniškąjį mokslą. Antra hipotezė – gal čia turimos galvoje trys religijos, apie kurių santarvę svajojo humanistai: judaizmas (vyras su primityvia spindulių karūna, t. y. Mozės atributu), islamas ir platoniška krikščionybė.
Ph. © Bridgeman-Giraudon





Giorgione, *Audra,* apie 1506 (Akademijos galerija, Venecija). Nuo tada, kai šis paveikslas prieš šimtą metų buvo atrastas, apie jo temą parašyta ne mažiau kaip trisdešimt darbų. Ar tai mitologinė legenda, ar čigonė ir kareivis, ar Adomas ir Ieva po nuopuolio, ar abstrakti humanistinė alegorija, ar sudėtingas su laiku susijusio žmonių likimo priminimas? Paveikslą užsakęs turtingas ir apsišvietęs venecijietis leido išsiskleisti Giorgione's lyrizmui kreipiant dėmesį į ryšį tarp žmogiškųjų būtybių, užkluptų vienatvės (jie nesikalba) ir neišmatuojamos gamtos galybės. *Ph. © Dagli Orti*

net Bassano; bergamietis Palma vyresnysis diskretiškai perėmė dalį jo stiliaus, o Palma jaunesnysis (apie 1570) buvo tik kopijuotojas. Sebastiano del Piombo, venecijietis, 1511 m. išvykęs į Romą, labiausiai garbino Michelangelo (kuris jam davė piešinių). Nesėkmingai pamėginęs varžytis su portretininku Raffaello, jis taip pat praktikavo monumentalią ir griežtą religinę tapybą.

Kiti Tiziano varžovai (Paris Bordone, kuris garsumu konkuravo su Tiziano net Prancūzijoje, Pordenone arba kad ir Lotto), nors ir talentingi, buvo nustumti į tikrą šešėlį Venecijos periferijoje. Pati Venecija tuomet klestėjo (neilgą laiką). Nors Tiziano į humanizmą žiūrėjo dviprasmiškai, gal net sarkastiškai, jis padėjo renesanso menui išplisti po visą Europą. Norint geriau suprasti tą išplitimą činkvečento laikotarpiu, reikia truputį grįžti.



Palma vyresnysis, *Jaunos moters portretas,* apie 1515–1519 (Nacionalinė galerija, Londonas). Galimas daiktas, čia pavaizduota „garbinga dama“, kitaip sakant, aukštos klasės kurtizanė. Palma, talentingas Tiziano sekėjas, moka padaryti taip, kad ramus grožis spinduliuotų. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*





Bassano (Jacopo da Ponte), *Piemenų pagarbinimas,* apie 1550 (Borghese's galerija, Roma). Kontrastas tarp šalto dangaus ir medžiagų šilumos būdingas šio Venecijos mokyklos meistro menui. Manieristinį piešinį jis apgaubia dramatiškomis prietemų spalvomis (jos sužavėjo Charles'į Baudelaire'ą). Deja, jo kūrybos palikimas užgriozdintas dublikatais, kuriuos nutapė sūnūs, kad patenkintų gausius klientus. *Ph. © Scala/T*

Tintoretto (Jacopo Robusti), *Marsas ir Venera, užklupti Vulkano,* apie 1555 (Senoji pinakoteka, Miunchenas). Net nenoriai nagrinėdamas mitologinę temą, Tintoretto lieka ištikimas ryškios įstrižainės kompozicijai. Kone tragiškas judesių ir rausvų dominančių raiškumas nedera su komiška Marso mina, nes jis atrodo kaip vodevilio personažas. *Ph. © Joachim Blauel/T*

Tiziano



Vyras su pirštine, 1523–1524 (Luvro muziejus, Paryžius). Tai „juodo ant juodo" šedevras. Ši portretų serija padarė įtaką Velázquezui, Manet ir postromantizmo menui.
Ph. H. Josse
© Arch. Larbor/T

1489 (galima data). Pjeve di Kadorėje gimsta Tiziano Vecellio.
1508. Tiziano dirba su Giorgione.
1510. Miršta Giorgione. Tiziano vyksta į Paduvą.
1513. Prašomas dirbti kardinolo Bembo, Tiziano savo paslaugas vis dėlto pasiūlo šviesiausiajai Venecijos respublikai.
1515. *Žemiškoji ir dangiškoji meilė* (įkvėpta humanizmo).
1516. Tiziano užmezga ryšius su Feraros dvaru: *Bakchanalija* (Madridas), *Bakchas ir Ariadnė* (1522, Londonas).
1521. Tiziano dirba Brečoje, Vičencoje, Mantujoje.
1530. Bolonijoje tapo Karolio V portretą. 1532 m. jis suteikia Tiziano grafo palatino titulą ir apdovanoja imperatoriškuoju ordinu.
1540. Nutapo Pranciškaus I portretą (pagal Cellini medalį).
1545. Kelionė į Romą.
1546. Grįžęs į Veneciją, nutapo daugybę prabangių portretų.
1550. Karolio V vizitas į Augsburgą. *Venera su šuniuku.*
1552. Prasideda ilgas ir beviltiškas susirašinėjimas su Ispanijos karaliumi Pilypu: Pilypas nori paveikslų, Tiziano – pinigų.
1562. Pas Tiziano apsilanko Vasari. *Venera, užrišanti akis Amūrui* („manierizmas" ir šviesos žaismas).
1567. Tiziano vadovauja turkų ir ispanų ambasadorių susitikimui. *Šv. Laurynas kankinys.*
1568. Tiziano įteikia imperatoriui Maksimilianui II mitologinių paveikslų, jau nutapytų Pilypui II (*Marsijo bausmė* ir kt.), kopijas (?).
1575. *Ispanija gelbsti religiją* (Madridas).
1576. Tiziano miršta per maro epidemiją. Tais pačiais metais, po sūnaus mirties, jo namai apiplėšiami. Palma vyresnysis baigia paskutinį jo kūrinį – „barokinę" *Pietą* (Venecija).

Urbino Venera, 1538 (Uffizi galerija, Florencija). Šis aktas turėjo daug sekėjų tapytojų, jį mėgdžiojo net Ingres'as ir Manet. Erdvę kertanti užuolaida, beveik įrėminanti paveikslą paveiksle, atitraukia mus nuo mitologijos.
Ph. Scala © Larbor/T



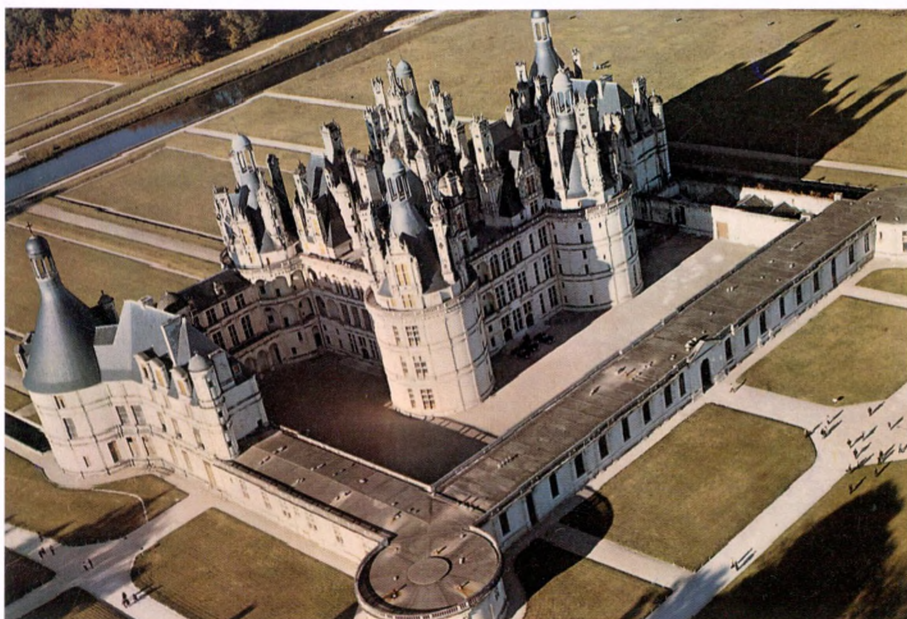
SKLAIDA EUROPOJE

Nors ir nepasiekė Vensano (truputį po 1350) ir Meeno prie Jevro (apie 1397) pilių, nes ten neišliko nieko iš itališko stiliaus tapybos, Prancūzijoje pasireiškė tam tikri renesanso požymiai (apie 1430), taigi anksčiau, negu kitados buvo manoma, bet jie buvo daugiausia diplomatiniai ir literatūriniai. Jei nekalbėsime apie Flandrijos, Burgundijos ir Avinjono ašį, nagrinėtą anksčiau, tik antrojoje kvatročento pusėje renesansas visiškai, nors ir nelygiai, pasklido po Europą.

Paskutiniai žodžiai neperdėti, turint galvoje, kad italų architektai 1491 m. nukeliavo į Maskvą. Nuo 1460 m. italų menas pradėtas vertinti Bohemijoje ir Vengrijoje. Andrea da Fiesole pastatė koplyčią Granze (1502); Krokuvos katedra pastatyta truputį vėliau. Prahos belvederis nukopijuotas nuo Vičencos katedros (1530); Švč. Mergelės Marijos bažnyčią dekoravo Pordenone ir Dossi. Florentietiškas skonis, perduotas per Veneciją, ištisą amžių išsilaikė Austrijoje. Jaunasis Karolis Anžu pasikvietė į Prancūziją (1475) Francesco Lauraną, jau vertinamą kaip medalininką, dirbti Manso katedroje ir Marselyje; Girolamo da Fiesole bendradarbiavo su Micheliu Colombe'u Nanto katedroje (1500), o Michelis Colombe'as dar parodė itališką skonį tapydamas kardinolui d'Amboise'ui *Šv. Jurgį* (1509). Jo skulptūros nedera su labai konservatyvia religine architektūra. Albi katedros puošyba, sukurta italų tapytojų ir burgundais vadinamų skulptorių, visų nežinomų (apie 1500), krinta į akis dėl nedarnos. Permainas pagreitino pasaulietinė architektūra.

Netrukus pradėti jausti Italijos karų smūgiai: Karolis VIII parsivežė į Ambuazą sodininkų, menininkų ir kostiumininkų, Liudvikas XII pasikvietė

Šamboro pilis, 1519–1537. „Iš toli pastatas atrodo kaip moteris, kuriai plaukus į viršų sušiaušė vėjas.“ Nuotrauka iš oro pateisina nuostabų aprašymą, kuriuo Chateaubriand'as mėgino išreikšti kerintį žavesį, skleidžiamą šio renesanso perlo, lengvumo ir harmoningos fantazijos šedevro. *Ph. aérienne © Bernard Beaujard/T*





Belemo bokštas, 1515–1520 (Lisabona). Portugalija atvėrė kelią renesansui sklisti per jūrų ekspedicijas, bet išgyveno tik trumpą tapybos klestėjimo laikotarpį (su Nuño Gonçalvesu, mėgdžiojusiu Janą van Eycką). Užtat Portugalijoje sukurta gana originali architektūra, Emanuelio stilius, kur klasikiniai požymiai dera su ornamentika, kartais papildyta egzotiškomis detalėmis.
Ph. © Pérousse Bruno/ Hoa Qui

į Prancūziją Fra Giocondo, žymų Veronos architektą, būsimąjį Raffaello padėjėją Vatikane. Šis Paryžiuje pastatė Dievo Motinos tiltą ir galbūt dirbo Gejono pilyje. Tas pats karalius užsakė Leonardo nutapyti *Madoną* (be abejo, dingusią). Viduramžių tvirtoves pradėta versti renesanso rūmais, pirmiausia pertvarkytas Blua (1498), paskui Gejonas, Šamboras, pagal kubinį planą išdėstytas Šenonsas, o po keleto metų Turene ir net Il de Franse pridygo pilių, kurios yra tikri šedevrai (Azė le Rido, Vilė Kotrė). Vienas didžiausių šios permainos iniciatorių buvo Domenico da Cortona, vadinamas Boccadoru, Šamboro pilies ir senosios Paryžiaus rotušės autorius. Bet apie 1530 m. už racionalumą svarbesnė buvo italų architektūros dekoravimo laisvė (Bourgtheroulde'o rūmai Ruane, 1499 m.; Berny rūmai Tulūzoje ir kt.). Lemiami to meto įvykiai – Philibert'o Delorme'o kelionė į Romą ir Vitruvijaus darbai, išleisti (1540) boloniečio Serlio, kuris buvo teatro scenografijos pradininkas. Po 1550 m. italų mokytojų jau nebereikėjo Lescot (Luvro fasadas), Chambiges'ui (Sen Žermenas prie Le), Bullant'ui (Ekuenas, Šantiji ir kt.), Androuet du Cerceau, tačiau jų geometriniai ir moduliaciniai brėžiniai atitiko renesanso taisykles. Originalus ir harmoningas kūrinys buvo Anė pilis (1547), statyta Delorme'o, kuris 1564 m. pateikė Tiuilri planą (dabar ši pilis sudarkyta). Religinėje architektūroje naujovių buvo ne tiek gausu (Šv. Eustachijaus bažnyčia Paryžiuje, Šv. Mykolo – Dižone).

Tokio plataus masto judėjimo daugiau niekur nebuvo: Ispanijoje, pasitarus su liaudimi, Sevilijos katedra 1531–1561 m. buvo pastaty-

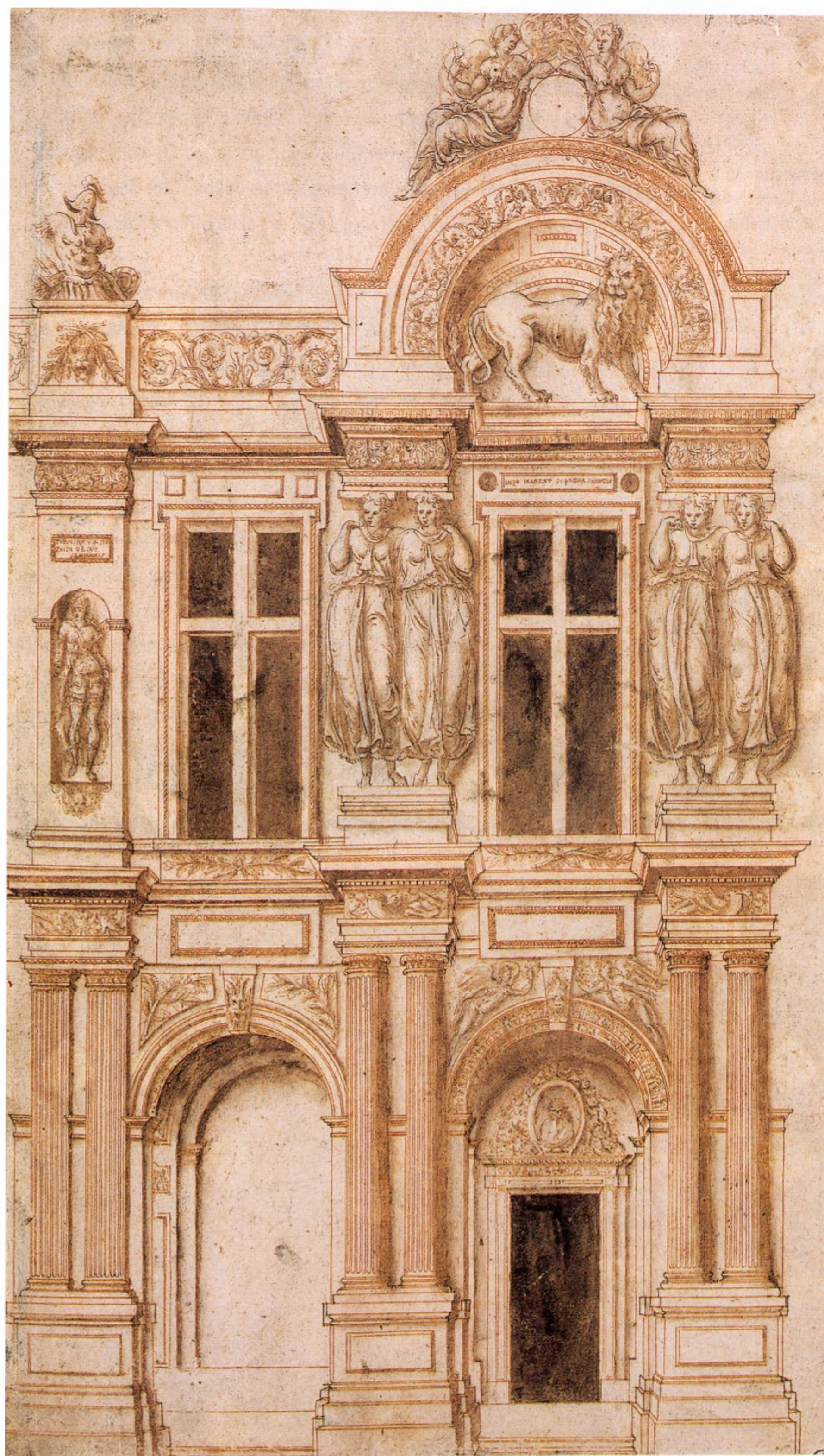
Androuet du Cerceau, fasado projektas: Vernejo pilies galerijos tarpatramiai, 1565–1575 (Luvro muziejus, Paryžius). Išlikę nedaug darbų, liudijančių šio architekto, vieno iš klasicizmo pradininkų Prancūzijoje, genialumą. Bet yra daugybė jo piešinių ir rinkinys *Puikiausi pastatai,* kuriame jis neužmiršo paminėti savo darbų. Vernejo pilies (seniai sugriautos) projekte sėkmingai jungiami manieristiniai puošybos elementai ir puikiai suderinta struktūra, kurios laisvumas elegantiškai slepia iškilmingumą. *Ph. © RMN*

ta gotikiniu stiliumi, o pasaulietinės architektūros (Toledas) kūrėjai įkvėpimo sėmėsi ne tiek iš italų, kiek iš flamandų (1500), kol atėjo jau ikibarokinis (Burgas, 1540) plateresko stilius, išimtį sudaro tik griežtas Eskorialis. Flandrijoje Margaritos Austrės Malino rūmai, Briugės ir Antverpeno rotušės tėra itališkų detalių (kaimiškos akmeninės iškyšos) ir dominuojančio liepsnotosios gotikos stiliaus sintezė. Didžiojoje Britanijoje net iki 1550 m. vienvaldė buvo Tiudorų gotika, ir (išskyrus keletą pilių) reikėjo laukti Inigo Joneso (mirė 1652), kad suklestėtų Palladio įkvėpta architektūra.

Prancūzijoje taip pat gana greitai pasireiškė naujas tapybos skonis: nors 1519 m. į Fontenblo pakviestas Andrea del Sarto netrukus išvyko (žr. 260 p.), kūriniuose matyti jo viešnagės padariniai. Truputį atsiskyrę dailininkai Clouet aukštai iškėlė pieštinių portretų meną ir meilės mitologijos rafinuotumą, net jei daugelis nežinomų paveikslų jiems buvo priskirta pernelyg greitai. Jeanai Cousinai (tėvas ir sūnus) išreiškė paryžiečių mėginimą grįžti prie romėniškosios klasikos. Tėvas, iš pradžių stiklo dirbinių ir apmušalų piešėjas (daugiausia Sanse ir Langre), nutapė



Philibert Delorme, Anė pilies koplyčia, 1545–1555. Tarp dviejų dėl nuosaikumo dar viduramžiškų smailių bokštų įterpta rotonda yra vienas pirmųjų centriškojo plano pritaikymo prancūzų architektūroje pavyzdžių: durų priestatas ir trys koplyčios juosia erdvę, uždengtą kupolu su bokšteliu, kurio vidus išpuoštas pusmėnuliais (Dianos iš Puatjė garbei) kaip Romos panteono kesonai. *Ph. © Dagli Orti*



pirmą prancūzišką aktą *Eva Prima Pandora* (1549), manieringą mitologinį kūrinį, kurio siužetas galėtų būti pats Romos miestas. Jam taip pat turime būti dėkingi už *Perspektyvų knygą* ir labai gražius piešinius. Tuo laikotarpiu plėtėsi daugybė nevienodai garsių provincijos dirbtuvių, stulbinamai suklestėjo ornamentuotojai ir graveriai. Gausu ir tapytojų, tokių kaip Pseudo Félixas Chrétienas (arba Jeanas de Gourmont'as?) Oksero regione (*Nusileidimas į rūsį*, 1537 m.) arba Simonas de Châlons'as Avinjone.

Nuo 1508 m. retorikiečių būrelio narys Lemaire'as iš Belgijos, suprancūzinęs vardus, garbstė Perugino, Leonardo ir „Žaną Belinį" (Giovanni Bellini). Tuo laikotarpiu senąjį Venecijos meistrą kaip geriausią sveikino entuziastingas dvidešimt ketverių užsienietis Albrechtas Düreris, trylikos metų smailu pieštuku nupiešęs pirmąjį *Autoportretą* (1484). Pradėjęs piešti nepaprastai anksti, jis greitai išstudijavo, kas buvo kuriama vėlyvosios gotikos dirbtuvėse (Martino Schongauerio, Stepfhano Lochnerio), kurias pasiekė kvatročento aidai. Düreris, žymiausias vokiečių renesanso dailininkas, puikus graveris, įkvėpimo kupinas akvarelininkas, taip pat buvo intelektualus aiškiaregys. Jis nesitenkino vien naudodamas puošybinius Mantegnos (jau išgarsėjusio šiaurėje) elementus, bet lankė dirbtuves, mėgdžiojo Carpaccio, susitiko su Jacopo di Barbari (išradusiu natiurmortą, jau ir laikomą natiurmortu), o per jį susipažino su Leonardo da Vinci teorijomis. Düreris aistringai domėjosi perspektyva.

Nors po 1510 m. Düreris vis daugiau laiko skyrė raižiniams, jo tapybos šedevrai liudija polinkį į formų geometrizavimą, spalvų didingumą

François Clouet, *Besimaudanti Diana,* apie 1555 (Dailės muziejus, Ruanas). Kai kas mano, kad paveiksle yra ne tiesiogiai pagirta Diana iš Puatjė (šiaip ar taip, tuomet jau per sena, kad būtų iš tiesų vaizduojama), o pažymimos Pranciškaus II vedybos su Marija Stiuart. Pirmiausia čia reikėtų įžiūrėti pastoralinę poemėlę, artimą Ronsard'o eilėraščiams: joje, akivaizdžiai mėgdžiojant Primaticcio, harmoningai susipina erotika ir ritualai, gamta ir mitologija. *Ph. © Jean Feuillie-CNMH/T*



Konrad Witz, *Stebuklinga žvejyba,* 1444 (Meno ir istorijos muziejus, Ženeva). Retabulo sąvara būdinga tos epochos vokiečių menui: peizažas, kuriame atpažįstamas Lemano ežeras ir Salevo kalnas, realizmo ir niuansų preciziškumu nedera su plačiu raudonu Kristaus apsiaustu. Kristus sustingęs derama poza. Šiaip jau drąsi kai kurių formų geometrizacija ir begalinis vandens skaidrumas kontrastuoja su archajišku šv. Petru, plaukiančiu valtimi. *Ph. J. Arland © Larbor/T*

Hans Memling, *Septyni Švč. Mergelės Marijos džiaugsmai,* nedatuotas retabulas, detalė (Senoji pinakoteka, Miunchenas). Horizontas pakeltas, kad būtų galima pavaizduoti visą šventąją istoriją, besirutuliojančią priešais topografinį vaizdą, kur antikinė architektūra užgožia viduramžiškas detales. Epizodai išdėstyti tradiciškai ir sykiu labai vingiuotai: Memlingui pavyko sukurti formų reljefiškumą tapant lengvai švytinčias tolumas. *Ph. © Joachim Blauel/T*





Albrechtas Düreris

Autoportretas, 1498 (Prado nacionalinis muziejus, Madridas). Įvairūs jauno menininko autoportretai – gyviausi, jų mizanscenos – geriausios. Düreris, pirmasis graveris, jau dvidešimt šešerių metų sulaukęs europinės šlovės, prisimena (matyti iš peizažų pasirinkimo ir išdėstymo) savo skolą Italijai, kuri jam taip pat padeda (Vokietijoje tai didelė naujovė) pasireikšti kaip rafinuotam žmogui. *Ph.* © *Colorphoto Hinz/T*



Dešiniajame puslapyje, centre: *Vandens malūnas*, 1496–1497, akvarelė ir guašas (graviūrų ir piešinių kolekcija, Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Guašas ir akvarelė ne iliustracijose iki Dürerio buvo naudojami labai retai; jis iškart daug laimėjo, nuo prietemos vaizdavimo, kaip čia, eidamas prie begalinio smulkmeniškumo augalų ir gyvūnų etiuduose, o paskui pirmą kartą istorijoje patikėjo tušui perteikti sapno viziją (*Tvanas*, 1525, Meno istorijos muziejus, Viena). *Ph.* © *Bibliothèque nationale/Larbor/T*

1471. Niurnberge gimsta Albrechtas Düreris, trečiasis Šiaurės Europą išvažinėjusio vengrų auksakalio sūnus.

1483. Düreris pradeda dailininko karjerą, netrukus išgarsėja, tačiau (išskyrus keletą piešinių) liko mažai jo darbų.

1491. Kolmare, pas Schongauerio sūnus, paskui Bazelyje jaunasis Düreris pasireiškia kaip medžio graveris.

1494. Grįžęs į Niurnbergą, veda. Pirmoji kelionė į Italiją (Mantują, Paduvą ir, svarbiausia, Veneciją).

1495. Pirmosios akvarelės. Niurnberge atidaro nuosavą dirbtuvę, kuria medžio ir vario raižinius. Pirmieji žymūs tapybos darbai (*Halerio Madona*, 1497).

1498. Išleidžiama jo *Apokalipsė* (su medžio raižiniais), kūrinys išgarsina jį visoje Europoje.

1505–1507. Antra kelionė į Italiją, visų pirma į Paduvą, ilga viešnagė Venecijoje (kur Senatas išleido įsakymą, ginantį jo estampus nuo klastotojų). Düreris gyvena „kaip bajoras“, perka meno dirbinius ir klasikų veikalus humanistui Pirckheimeriui, savo draugui ir mecenatui.

1507. Grįžta į Niurnbergą (*Adomas ir Ieva; Dešimties tūkstančių nukankinimas*).



Maldai sudėtos rankos, piešinys, 1508 (Albertinos grafikos kūrinių muziejus, Viena). Apaštalo etiudas Halerio retabului, kurio pagrindinė tema – Švč. Mergelės Marijos vainikavimas. Tema pakeista mėgdžiojant Raffaello tapybą, o tradicinis maldai sudėtų rankų motyvas ne toks griežtas kaip vokiečių dailininkų.
Ph. Ed. A. Schroll
© Arch. Larbor/T



1512. Užmezga santykius su imperatoriumi Maksimilianu I, nutapo jo portretą, ir šis užsako didžiausią, koks kada nors buvo sukurtas, medžio raižinį (dešimties kvadratinių metrų) *Triumfo arka.* Jos maišalynė kelia šleikštulį net pačiam Düreriui.
1514. Du garsiausi atskiri raižiniai: *Riteris, mirtis ir velnias* ir *Melancholija*, perkrauta kabalistiniais simboliais. Düreris keliauja po Nyderlandus. Dienoraštyje kalba ne tiek apie sutiktus menininkus, kiek apie savo radinius: kriaukles, papūgas, actekų meno dirbinius ir kt. Düreris nukanka net į Zelandiją, tikėdamasis pamatyti į krantą išmestą banginį, ir suserga, leidęsis į šitą avantiūrą.
1521. Grįžęs planuoja knygą apie tapybą ir rašo traktatus apie įtvirtinimus, geometriją, anatomiją (išleisti nuo 1525 iki 1528).
1521–1523. Paskutiniai dideli paveikslai *(Šv. Jeronimas).* Paskutinis autoportretas – *Skausmo žmogus.*
1526. Persiėmęs reformacijos idealais, baigia paskutinį didelį darbą – *Keturi apaštalai* (Miunchenas).
1528. Düreris miršta Niurnberge.



Albrecht Altdorfer, *Zuzana maudykl─Śje,* 1526 (Senoji pinakoteka, Miunchenas). Altdorferis m─Śgsta u┼żgo┼żti siu┼żet─ģ auk┼ętu dangumi, dideliu mi┼íku arba, kaip ─Źia, ekstravaganti┼íka architekt┼½ra, kur vokie─Źi┼│ miesto r┼½mai ÔÇ×pastatytiÔÇ£ pagal renesanso estetinius kanonus. Kad tai Zuzana, kuriai plaunamos kojos (biblin─Śse scenose vaizduoti nuog─ģ fig┼½r─ģ Vokietijoje buvo u┼żdrausta), nurodo ir lelijos (u┼żuomina apie hebraji┼ík─ģ jos vardo etimologij─ģ), ne┼íamos tarnait─Śs, kuri i┼íeina ─» ┼żmoni┼│ knib┼żdan─Źi─ģ aik┼üt─Ö. *Ph. ┬® Joachim Blauel/T*

Hans Holbein, *Pasiuntiniai,* 1533 (Nacionalinė galerija, Londonas). Dvigubas portretas, Pranciškaus I pasiuntiniai Londone Jeanas de Dinteville'is ir jo patikėtinis Georges'as de Selve'as. Abu vyrai labai kultūringi, bajoras ir vyskupas apsupti daiktų, rodančių jų intelektinę veiklą. Paveikslas nepaprastai apgaulingas, visas užkoduotas: jame galima perskaityti personažų amžių ir įvairių užuominų apie biografiją. Tačiau Holbeinas, nors ir aukština žemiškąją šlovę, panaudoja anamorfozę – žmogaus kaukolę, kuri sykiu yra ir „tuštybė", ir parašas (*hohles Bein* – „tuščiaviduris kaulas"), ir jo paties meistriškos perspektyvos išaukštinimas.
Ph. E. Tweedy



ir pusiausvyrą, kuri jo humanistinius siekius perteikia religinio nerimo išraiška (*Adomas ir Ieva,* 1507; *Keturi apaštalai,* 1526). Savo antspaudu jis iš dalies pažymėjo ir mielą draugo ir konkurento Lucaso de Leyde'o (mirusio 1533) eklektiką, ir kosminę Altdorferio viziją (*Aleksandro mūšis,* 1529), ir nuostabius Hercule'io Segherso estampus, kuriuose peizažas dėl smulkmenų pasidaro metafiziškas. Šveicarijoje iš Dürerio mokėsi Deutschas, Vengrijoje – meistras E. S., bet jo dvasia geriau buvo persiėmęs Baldungas Grienas, kuris savo labai gryniems piešiniams iš visuotinai priimtų taisyklių išplėšė fantastiškų temų.

SKLAIDA EUROPOJE

Dešiniajame puslapyje: **Hieronymus Bosch,** *Linksmybių sodas,* 1503–1504, centrinis pano (Prado nacionalinis muziejus, Madridas). Nuostabiame triptike kairėje vaizduojamas rojus, dešinėje – „velniava", t. y. keistai interpretuojama pragaro tema, o centre (čia) – trikdanti žemiškojo pasaulio vizija, kur švelnioje, viliojančioje ir net nekaltoje šviesoje tūkstančiais pavidalų viešpatauja nuodėmė. Veikėjai atrodo kaip somnambulai. Šis sudėtingas šedevras tikriausiai paremtas to laikotarpio Pareinės mistika, bet daugelis detalių primena alchemikų simbolius ir net doktrinas, artimas erezijai. Technika labai išradinga ir subtili. Beje, paveikslas greitai sulaukė sėkmės. *Ph.© Dagli Orti*

Flamandiškas van der Weydeno menas Augsburge apie 1500 m. įkvėpė Hansą Holbeiną. Jo sūnus Hansas Holbeinas jaunesnysis (1497 ar 1498–1543) buvo ne tik vienas didžiausių visų laikų portretistų. Iš tiesų daugybė plastikos problemų, kurias jis ėmėsi spręsti net paradiniuose portretuose, rodo jį puikiai pažinojus savo epochą (Leonardo da Vinci, Dürerį ir Fontenblo mokyklą), taip pat mokslininkus ir rašytojus (Erazmą Roterdamietį). 1533 m. stojęs tarnauti Anglijos karaliui Henrikui VIII, jis davė pradžią angliškų miniatiūrų mokyklai (Hillyardas, Oliveris). Klajokliškas šio didikų draugo (kuris dar jaunas mirė nuo maro Londone) gyvenimas liudija renesanso paplitimą.

Ir priešingai, šiaurės vakarų šalys, kurios 1566–1579 m. kariavo baisų nepriklausomybės karą, tam tikra prasme buvo užsidariusios: Hieronymo Boscho (1453–1516) darbai dėl to tik keistesni. Jis niekada nebuvo iškėlęs kojos iš gimtojo miesto, nieko nežinojo apie intelektualinį to meto judėjimą. Pakanka vien palyginti jo *Šv. Antano gundymą* (prieš 1515) su žinomu Pareinės menininko Matthijo Grünewaldo to paties pavadinimo paveikslu (Izenheimo retabulas, Kolmaras), nutapytu tuo pat metu (1511–1517), kad pamatytum milžinišką skirtumą. Išskyrus keletą detalių, vaizduojančių iliuzinę tikrovę, Grünewaldas visiškai viduramžiškas užsidegimu, figūrų sangrūda, kontrastingomis spalvomis. Ir atvirkščiai, pikčiausi Boscho demonai juda tvarkingoje, net ramioje



Matthias Grünewald, Izenheimo retabulas, detalė, *Šv. Antano gundymas,* apie 1515 (Unterlindeno muziejus, Kolmaras). *Ph. © Giraudon*



erdvėje, nepadorios išmonės perteiktos subtiliais potėpiais, niuansai skaidrūs, beveik lombardiški. Jis labiau domėjosi iliustracijomis, imliu menu negu besibaigiančios gotikos skulptūra. Bet pirmiausia jis studijavo netikroviškiausius religinius motyvus, net leisdamasis į psichoanalizę. XVII a. ispanų vienuolis José de Siguenza, turėdamas galvoje jo šaltinius (liaudišką dievobaimingumą, kone burleskiškus paslapčių reginius), įdomiai pažymėjo, kad Boschas „tapė žmones ne tokius, kokie jie yra iš išorės, o tokius, kokie jie yra iš vidaus". Boschas turėjo tik netiesioginių sekėjų, kilusių iš Bruegelių dailininkų dinastijos, kurios tik pradininkas buvo genialus.

Apie 1540 m. būdamas mokiniu Antverpene, Piteris Bruegelis vyresnysis (1525 ar 1530–1569) pradėjo kosmopolito gyvenimą uoste, kuris buvo pradėjęs keisti Genują ir Veneciją. Jis turėjo draugų humanistų:

SKLAIDA EUROPOJE





Bruegelis vyresnysis, *Ikaro kritimas,* apie 1558 (Karališkasis dailės muziejus, Briuselis). Ne tiek pastebimas apšviestame danguje, kiek nurodomas piemens žvilgsniu, Ikaras krinta į jūrą dešinėje, bet jo kritimas nesutrukdo žmogaus darbų, kuriuos simbolizuoja įprastinė artojo eisena. Vis dėlto būtų neteisinga mokytis iš paprastos išminties, supriešintos su beprotiškais narsiais žygdarbiais (kuriuos primena išilgai vakarų pakrantės išsibarstę laivai): kiekviename Bruegelio kūrinyje juntama įtampa, dažnai nuspalvinta nostalgijos, įsiterpianti tarp renesanso pradininkų drąsos ir griežtos kasdienės moralės.
Ph. Lou © Larbor/T

Joachim Patinir, *Pabėgimas į Egiptą,* apie 1501 (Dailės muziejus, Antverpenas). Per trumpą ir menkai žinomą gyvenimą Patiniras nutapė tik apie dvidešimt paveikslų, visiems jiems (išskyrus vieną) pretekstą davė religija, t. y. siužetas čia tėra pretekstas: Patiniras, kuris vertino, pavyzdžiui, subtilų Gerard'o Davido ir gal net Boscho fonų meną, jautė polinkį į peizažą, laikė jį ne nors kiek tikrovišku žanru, o idealia pasaulio poilsio vieta. Miniatiūrinės figūros pasimetusios žavinguose toliuose, traktuojamuose kaip gama spalvų, spindinčių it puikūs brangakmeniai ir išdėstytų trimis garsiosiomis pakopomis, švelninant tonus, – šį būdą Patiniras jeigu ne išrado, tai bent padėjo paskleisti.
Ph. © Giraudon/T

spaustuvininką Plantiną, geografą Ortelijų. Buvo matęs darbus, nutapytus Joachimo Patiniro, kuris flamandų peizažui apie 1510 m. suteikė tokio šviesumo ir giedrumo, koks vėliau šio žanro kūriniuose būdavo retai pasiekiamas. 1551 m. Bruegelis nuvyko į Italiją, piešė Alpių kalnus ir Romos griuvėsius, o vėliau juos panaudojo kai kuriuose religiniuose paveiksluose. Dar prieš tai, kai ispanų represijos įkvėpė šiam uoliam reformatoriui biblinių alegorijų, jis vėl ėmėsi viduramžiškų temų turėdamas visiškai naują begalybės viziją (*Babelio bokštas,* apie 1560), jungiančią realizmą ir mitologinę temą (*Ikaro kritimas,* 1558). Jo šedevrų dvasia artima renesanso filosofų „panteizmui": gamta, net nerimstanti (*Audra,* 1568), gyvena slaptoje santarvėje su žmogumi (*Metų laikai).*

Mėgėjams labiau už šį intelektualų meną patiko paprastos kaimiškos, folklorinės arba stereotipinės fantastinės scenos, kokias vėliau tapė gausi Bruegelių dinastija. Bet milžiniškam graviūrų „pagal" Bruegelį vyresnįjį pasisekimui šeimos verslas įtakos neturėjo.

Plitimas ir puošyba

Negalima per daug pabrėžti estampo svarbos renesanso plitimui iki to laiko, kol Ugo da Carpi (Venecija, 1516) padėjo įsigalėti toninei raižybai (daugybė medžio ksilografijų). Renesansas plito net per taikomuosius menus, kaip pasakytume šiandien. Vykstant šiai sklaidai Venecija daugybę kartų tapo kryžkele. Joje anksti įsikūrė meninė Aldo spaustuvė: jai turėtume būti dėkingi, pavyzdžiui, už *Polifilo sapną,* arba



Bruegelis vyresnysis, *Šienapjūtė,* 1564 (Nacionalinė galerija, Praha). Tai viena iš penkių drobių, žinomų iš serijos, skirtos mėnesiams (čia liepa). Peizažo platybės, santūriai vaizduojamas kaimo gyvenimas suteikia paveikslui ramaus didingumo, sutaurina temą, o gausiems Bruegelio sekėjams retai pavyks tai pasiekti.
Ph. de la Galerie © Arch. Larbor/T

Lorenzo Lotto, *Merginos sapnas,* apie 1506 (Samuelio Kresso kolekcija, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas). Čia, atrodo, galima rasti nepastovaus ir eklektiško menininko Lotto ryšį su Bellini ir net Giorgione. Be to, neįprasta, kad jis imasi ne religinio siužeto (išskyrus portretus). Tačiau šioje sunkiai iššifruojamoje alegorijoje venecijietiškas peizažas ir svajinga atmosfera nusidažo truputį archajiška fantazija, nestokojančia žavesio. *Ph. © du musée-Arch. Larbor/T*







Tintoretto, *Nukryžiavimas,* detalė, 1565 (Šv. Roko mokykla, Venecija). Tai 62 paveikslai, „pasakojantys" Senąjį ir Naująjį Testamentus – visa tai Tintoretto pavaizdavo milžiniškoje brolijos pastato puošyboje. Visi epizodai traktuojami patetiškai, ne tiek realistiškai, kiek drąsiai ir su fantazija (įstrižos konstrukcijos, nyrančios ir kylančios figūros), charakterizuojančia tapytoją. Teatrinės pozos skęsta kontrastingoje šviesoje, dar labiau sustiprinančioje judėjimo iliuziją.
Ph. © Marzari, Schio/T

Marcantonio Raimondi, *Kūdikių žudynės,* graviūra pagal Raffaello, apie 1511 (graviūrų ir piešinių kolekcija, Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Įsigalėję Florencijoje prieš 1450 m., metalo raižiniai tuoj pat ėmė konkuruoti su medžio raižiniais (pasirodžiusiais XIV a.). Jie iš tiesų tapo geriausia estetinės, reklaminės ir komercinės piešinio ar tapybos darbo sklaidos priemone (lengvai dauginami, išsaugantys didžiausią panašumą į modelį). Nuo manierizmo laikų raižiniai pelnydavo paveikslams europinę šlovę. Iš neįgyvendintų Raffaello planų šis (yra daug jo eskizų) buvo išsaugotas tokiu būdu.
Ph. © Bibliothèque nationale/Larbor/T

Hipnerotomachiją, sukurtą Francesco Colonnos (1499), kurio kurtuazinis platonizmas ir gausi simbolika keletui kartų darė didelę įtaką; jo graviūros klaidingai priskiriamos Mantegnai.

Nuo 1520 m. mozaika patyrė nuosmukį, bet Urbino majolika (glazūruotas fajansas) yra Raffaello, lombardų ir emiliečių kūrinių kopija. Renesanso vitražai, kurių jau yra Jacques'o Cœuro rūmuose Burže, vientisai dekoruotuose nežinomo dailininko (apie 1445), plito po visas šalis: Julijus II pasikvietė į Romą iš Beri kilusį Guillaume'ą Marcillat. Nors neišliko jokių darbų, atliktų Romoje greta Raffaello (jie buvo sunaikinti 1527), jis sukūrė Areco katedros vitražus.

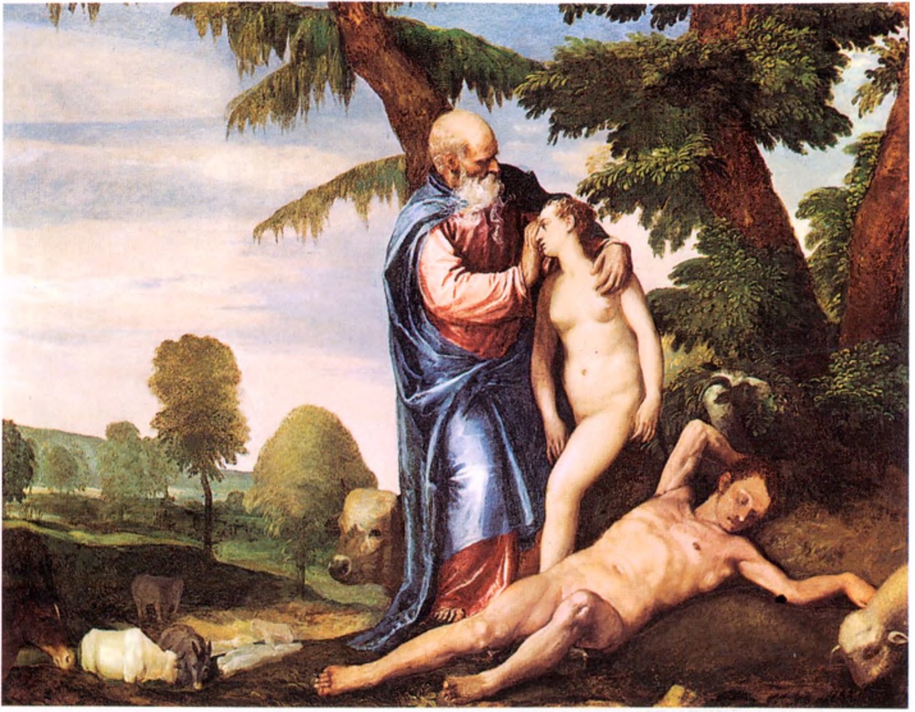
Florencijoje dailininkai Pocceti, Ligozzi ir kiti dirbo kietų akmenų dirbtuvėje. Joje susitelkė (1588) amatininkai, kuriantys senovinės prabangos dirbinius (*commesso* technika). Marketri gyvavo ištisą amžių (Lotto Bergame). Iliustracijos nelauktai atgijo Romoje (Clovio). Jei kalbėsime apie gobelenus, reikia pasakyti, kad Raffaello *Apaštalų darbai* ir Giulio Romano *Scipiono istorija* supurtė gotikinę rutiną, kuri gyvavo iki XVI a. pradžios. Naujos Florencijos (1545) ir Briuselio (1530–1575, *Maksimiliano medžioklės*) dirbtuvės buvo grynai manieristinės.

Tačiau Venecijoje antroje činkvečento pusėje Tiziano karaliavimas užgožė visą kitą meninę veiklą. Jo varžovas Tintoretto, iškilęs apie 1540 m., buvo daugiausia vietinės reikšmės, nors ir pradėjo nusileisti manierizmui (tebesekdamas Michelangelo). Atšiaurus ir sykiu realistiškas, net trivialių detalių nevengiantis dailininkas, apniktas didingų vizijų, iš didelių puošybinių Šv. Morkaus ir Šv. Roko mokyklų ciklų (1562–1564) sukūrė ansamblį, kuris vienintelis gali varžytis su Siksto koplyčia. Po trumpo mitologinių temų laikotarpio Dožų rūmuose jis mirė, kurdamas milžiniškas kompozicijas (*Rojus,* 1586; *Paskutinė vakarienė,* 1594).



Veronese, *Vestuvės Kanoje,* apie 1571 (Luvro muziejus, Paryžius). *Vestuvės Kanoje* yra vienas iš dviejų pagal plotą didžiausių pasaulyje paveikslų (su to paties Veronese's *Pietumis pas Levį*). Evangelijos pasakojimas skęsta personažų gausoje (132) ir spalvų spindesyje – per visa tai ir vizualinių rimų žaismą pamirštamas tam tikrų perspektyvos sandūrų laisvumas. Tarp muzikantų tradiciškai atpažįstami garsiausių to meto Venecijos tapytojų portretai; pakanka pasakyti, kad tema ne tokia svarbi kaip plastinės harmonijos galimybės, kurias ji teikia menininkui. *Ph. © RMN*

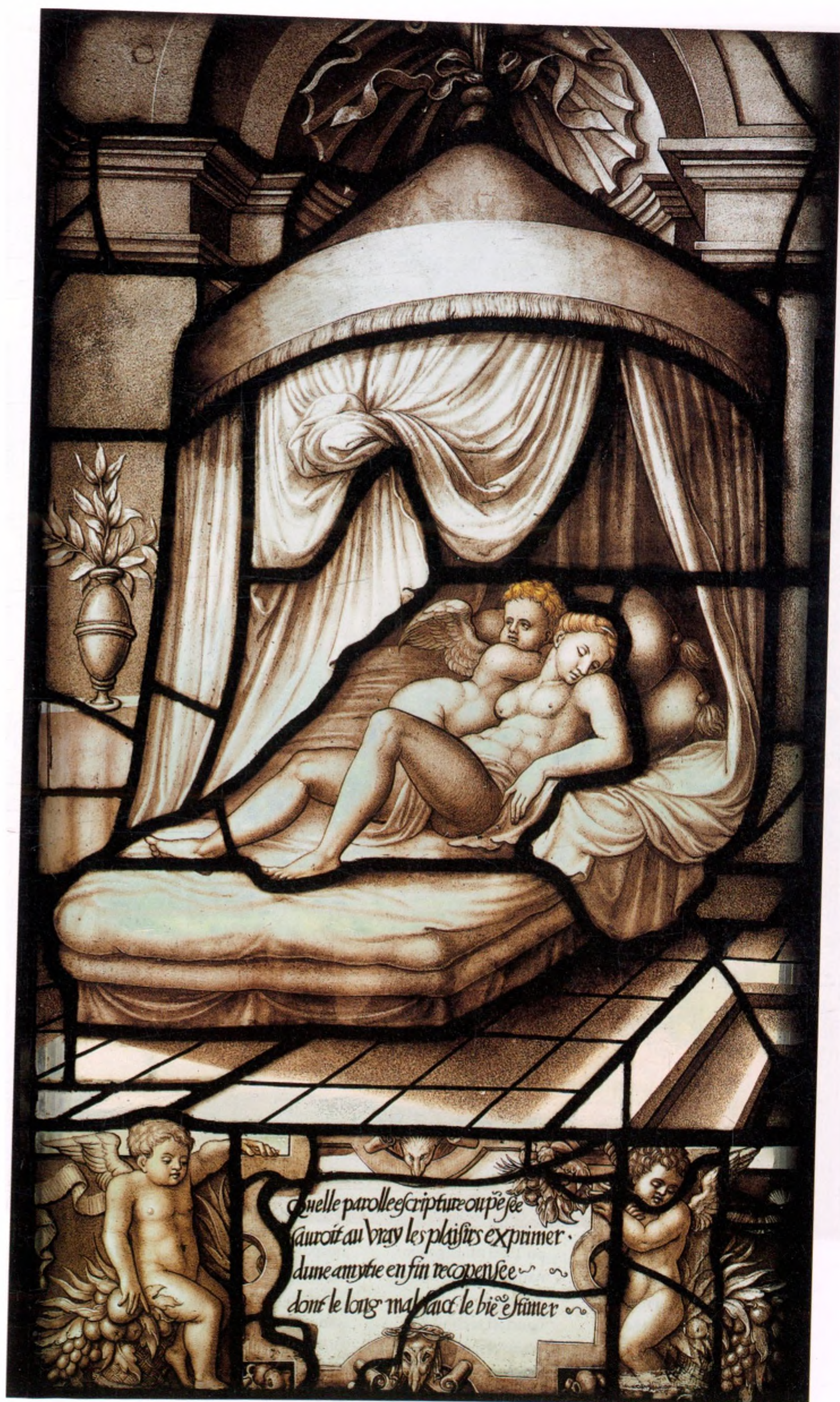




Veronese, *Ievos sukūrimas,* 1570–1572 (Meno institutas, Čikaga). Vienas iš tapytojo brandos šedevrų. Čia, išsilaisvinęs iš prievartinio darbo kurti prašmatniausią puošybą, kuris jam taip dažnai tekdavo, Veronese tam tikra prasme susitapatina su Aukščiausiuoju, atsargiai išimančiu iš Adomo šono dar sustingusią Ievą. Peizažas atrodo visai tikroviškas, bet jo atkampumas, susitelkimas į esminį dalyką, platumas, nuostabi šviesa primena, kad tai rojaus peizažas prieš nuopuolį.
Ph. J. Martin © Larbor/T

Įstrižainėmis, ne tiek spalvų, kiek šešėlių ir šviesos srautų kontrastais jis visiškai priešingas Veronese'ei.

Veronese (1528–1588), eklektikas, kurio kilmė nulėmė polinkį į apvalias formas ir tam tikrą klasicizmą (Mantegna), įsikūrė Venecijoje kaip Tintoretto varžovas, visiškai pasaulietiškai traktuojantis tas pačias šventas scenas. Galima sakyti, kad jo šedevras yra vila Mazeryje, kurią pastatė jo draugas Andrea Palladio, Venecijoje padėjęs įsigalėti elegantiškai, racionaliai, bet šiltai architektūrai (1563). *Trompe l'œil* meistras Veronese puikiausiai mokėjo susidoroti ir su akrobatinėmis alegorijomis Venecijos garbei (1580), ir su mitologija, nuo šiol visiškai pasaulietiška. Venecijos tapyba užmigo tuo pat metu kaip ir Dožų rūmų politika, bet dar spėjo padaryti įtaką tokiems dailininkams kaip Scarsellino Feraroje (1580), kurio kūryboje katalikiškoji reformacija gudrauja su manierizmu.


Quelle parolle escripture ou pẽsée
sauroit au vray les plaisirs exprimer.
dune amytie en fin recõpensée
dont le long mal faict le biẽ estimer



Ankstesniajame puslapyje: *Psichės istorija* (Ekueno pilies vitražas), po 1542 (Condé muziejus, Šantiji). Nuo XV a. pabaigos ir ypač po 1530 m. įsigalėjo naujas vitražų stilius, nes buvo pradėtos naudoti technikos naujovės: nuo dvisluoksnių stiklų rūgštimi nuvalomas nespalvotas sluoksnis, piešinys apvedžiojamas sangvinu, kuris gali būti paverčiamas stiklu, naudojamas geltonas sidabras ir grizailė, palengvinamos švino struktūros. Šioje epochoje suklestėjo stiklo dirbiniai pasaulietiniuose pastatuose, bet



Gobelenas, kuriame vaizduojamos Maksimiliano medžioklės, vadinamos *Gražiosiomis de Gizo medžioklėmis. Liepa, elnio medžioklė,* pagal van Orley kartonus, po 1520 (Luvro muziejus, Paryžius). Dailininkas van Orley, šios garsios gobelenų serijos kartonų autorius, niekada nebuvo nuvykęs į Italiją, tačiau nuolat susidurdavo su renesanso kūryba. Sudėtingas viduramžiškos kilmės alegorijas jis laisvai jungia su realistiškais eskizais, nors ir nėra tikro ryšio tarp metų mėnesio ir minimos medžioklės. Šiaurietiška, fantazijų kupina puošyba taip pat papildoma pietietiškai vaizduojama lapija. *Ph. © RMN*

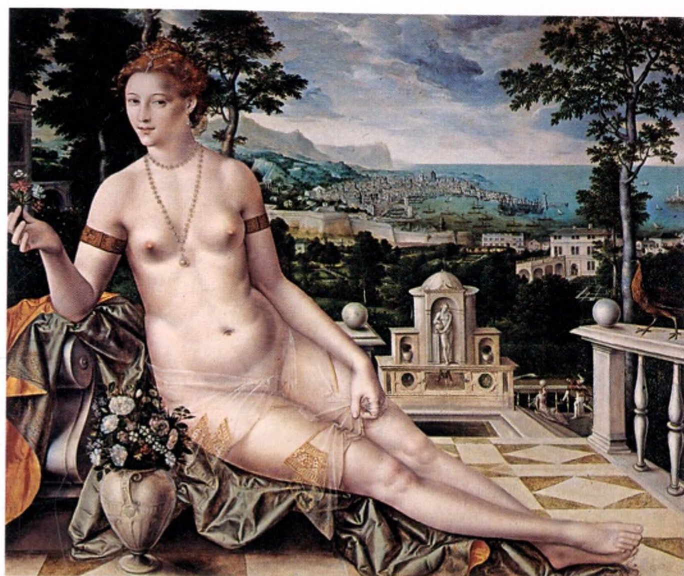
dauguma jų dingo. Ekueno pilies ansamblis (42 vitražai, sugrupuoti 7 pano) yra išskirtinis šio meno pavyzdys; jo elegancija (galbūt kilusi iš graviūrų, sukurtų Raffaello aplinkos) pagrįsta mitologine sakme, viena iš tų, kurias mėgo humanistai. *Ph. © Giraudon*

MANIERISTINIAI POKYČIAI

Manierizmas nebuvo naujovė, sudrumstusi meno tėkmę. Taip pat manierizmo negalima laikyti stilių istorijos grįžtamuoju įvykiu, pasireiškusiu gotikos laikotarpiu ir XX a. Tai kompleksiškas renesanso pasikeitimas, susijęs su mąstysenos permaina. Jis nenutraukė ryšių su ankstesnių metų dvasia, bet išplėtojo tam tikras jos galimybes, veikdamas jau susiformavusį stilių, jau paruoštas formas, kurios dar buvo nesudaužytos. Labiausiai manierizmas pasireiškė tapyboje: skulptūra, jau išlaisvinta iš pančių, tiesiog ėjo savo keliu, o grynai manieristinės architektūros nebuvo, nebent pradėtume žaisti žodžiais. Žvelgdamas į milžiniškus ikibarokinius Giulio Romano modelius, pirmasis prie jų prisiderino Andrea del Sarto (1486–1531). Tam tikram švytėjimui teikiama pirmenybė (visiškai nemenkinanti piešinio) buvo paženklinta įprastiniais arba išsigalvotais ženklais. Laikotarpio pabaigoje Taddeo Zuccaro (apie 1600) skyrė tris meninės idėjos įgyvendinimo formas: menas, kopijuojantis gamtą, protas, gamtą paverčiantis dirbtiniu paveikslu, ir pagaliau



Andrea del Sarto, *Šv. Jonas Krikštytojas,* apie 1525–1530 (Pitti rūmai, Florencija). Anaiptol ne įmantrus menininkas, mėgstamas kai kuriose romantinių paveikslų dirbtuvėse, Florencijos meistras, nors ir jautė šiokį tokį manieristinį nerimą, būdamas brandaus amžiaus reiškėsi kaip solidus ir rafinuotas klasikas.
Ph. Scala © Larbor/T



Jan Metsys, *Venera Kiterietė,* 1561 (Nacionalinis muziejus, Stokholmas). Antverpeno tapytojų realizmas čia derinamas su manierizmu, kuriam būdinga ne tik rūpestingai rinktis temas, bet ir tiksliai vaizduoti pozas ir detales. Fono peizažas galėtų būti tapatinamas su Genujos vaizdu: Janas Metsys (Quentino sūnus) gyveno ten nuo 1544 iki 1558 m., pabėgęs nuo kaltinimų erezija. *Ph. © du Musée/T*

disegno fantastico (fantastiškas piešinys), sudarytas iš užgaidų, keistenybių, neįprastų daiktų ir žmogaus išradimų. Manieristai, nors ir domėjosi pirmaja forma, mieliau tobulino kitas dvi.

Beje, pats terminas „manierizmas" nereiškė nieko neigiama. Juo buvo apibrėžiami stilistiniai ieškojimai ir amžininkų žavėjimasis tais ieškojimais, tokio ar tokio menininko „maniera". Apie 1520 m. Romoje tai tapo dominuojančiu stiliumi. Tik XVII a. pabaigoje šis žodis ėmė reikšti sugedusį skonį, kai vaizduotė nugali nusistovėjusias akademines taisykles.

Kalbant apie šio reiškinio ideologinį aspektą, nereikia nei sumenkinti, nei perdėti 1527 m. nelaimės padarinių (Romą paėmė ir apiplėšė liuteronų landsknechtai ir gaujos samdinių, priklausančių konetabliui Burbonui, įtartinam Karolio V sąjungininkui). Neseni tyrimai parodė, kad, viena vertus, Romoje dirbę menininkai (kurių dauguma grįžo į namus, pasitraukus imperatoriaus kariuomenei) pradėjo skirstytis 1520 m., antra vertus, popiežiaus valdžia pralaimėjimą sugebėjo paversti Miesto amžinumo paminėjimu. Beje, Karolis V norom nenorom sudarė galimybę Medici truputį vėliau atsiimti Florenciją. Bet maždaug nuo 1520 m. iki pasibaigiant begaliniam Trento susirinkimui (1563), po kurio liovėsi Bažnyčios atkirčiai į protestantų propagandą, italų dvarus ir intelektualų būrelius prislėgė naujas nerimas, susijęs su katalikų „reformacijos" svajonėmis. Tada manierizmas buvo pirmasis šio nerimo atšvaitas (susidūrimas su kontrreformacija įvyko kiek vėliau): Italijoje nedideli dar nepriklausomi miesteliai susigūžė, daugiau ar mažiau kontroliuojami ispanų, nors šis socialinis ir politinis susigūžimas netrukdė vis ryškėjančiam meninės kalbos vienodumui.

MANIERISTINIAI POKYČIAI



Quentin Metsys, *Pinigų keitėjas ir jo žmona,* 1514 (Luvro muziejus, Paryžius). Šis paveikslas tapo viena iš įprastų gimstančio kapitalizmo alegorijų. Iš tiesų ši įspūdinga scena teigia trokštamą žemiškų gėrybių ir religinio tikėjimo (žmonos vartoma knyga) pusiausvyrą, kuri atitinka flamandų humanistų idealą reformacijos išvakarėse. Matydami nepaprastą dailininko kruopštumą, neturėtume užmiršti, kad jis buvo Erazmo draugas ir nutapė gražų jo portretą (Barberini rūmai, Roma). *Ph. Guiley-Lagache © Arch. Larbor/T*

Formalių manierizmo ištakų derėtų ieškoti kai kuriuose drąsiuose Raffaello darbuose, nutapytuose gyvenimo pabaigoje (jau net *Folinjo Madonoje*, 1512), ir ypač visur esančio Michelangelo darbuose. Tam tikrą vaidmenį suvaidino ir graviūromis paplitęs vokiškasis menas (Düreris). Bet pirmiausia menininkų santykį su idealiu renesanso grožiu pakeitė didesnio meistriškumo siekis. Bendras polinkis į serpantino formą nulemia tai, kad keičiasi žmogaus kūno proporcijos (visas aukštis jau ne septynios su puse galvos, o devynios su puse). Kai kurių menininkų pomėgis kurti skulptūrines formas, dažomas vienspalviais tonais (Rosso), nužengė iki kubistinių deformacijų (Luca Cambiaso, Giulio Campagnola). Šviesios spalvos apgaubė pusiau dirbtines pozas (Daniele da Volterros *Nuėmimas nuo kryžiaus,* Švč. Trejybės bažnyčia, Roma) arba nubluko iki gaižoko šaltumo (Pontormo). Dažnai buvo paneigiamas antro plano ir pagrindinių figūrų santykis, pagrindinės figūros užpildė erdvę, išskyrus mažiausią, kone akrobatišką perspektyvos vaizdą. Kartais vienodo apšvietimo buvo atsisakoma dėl kontrastingų nakties ir audros efektų (Beccafumi, *Sukilusių angelų nuopuolis,* apie 1530). Menininkų mentalitetas atitiko šitas keistenybes: buvo įtariama (kartais ne be pagrindo), kad jie užsiima magija, nekromantija, alchemija. Bent jau mizantropija ir melancholija,



Giovanni Stradano, *Alchemijos laboratorija,* 1570–1575 (Senųjų rūmų studija, Florencija). Dirbdami kolektyvinį darbą studijoje, vadovaujami Giorgio Vasari, daugelis tapytojų (ir pats Vasari) įrodė savo originalumą. Stradano, flamandų tapytojas, padaręs karjerą Florencijoje, originalus detalių realizmu, suderintu su keistoku aplinkos manierizmu: alchemija nesiskiria nuo chemijos, čia nupiešta laboratorija galėtų būti paties didžiojo kunigaikščio Francesco.
Ph. © Dagli Orti

MANIERISTINIAI POKYČIAI



Pontormo (Jacopo Carrucci), *Nuėmimas nuo kryžiaus,* 1526 (Šv. Felicijos bažnyčia, Florencija). Šioje stebinančioje freskoje, kurioje nėra kryžiaus, šventos dramos personažai atrodo lyg pakylėti nuo žemės. Visi judesiai paklūsta ritminei sudėtingų arabeskų dermei, žvilgsniai tarytum klausia žiūrovų. Šaltas spalvas subtiliai paįvairina liepsnojantys atspindžiai. *Ph. © Scala/T*

Dešiniajame puslapyje: **Parmigianino (Francesco Mazzola),** *Madona ilgu kaklu,* 1534–1540 (Uffizi galerija, Florencija). Šis paveikslas, garsus anatomine vingiuotų kūnų su grakščiomis galvomis deformacija ir veidų žavesiu, taip pat reikšmingas dėl drąsaus pirmojo plano priešinimo be jokio perėjimo su atvaizduota giluma, kurią matome kolonos dešinėje: mažutis personažas ir užrašas, kur dailininkas tyčiojasi iš savo „nepajėgumo" baigti paveikslą. *Ph. © Scala*

rodos, buvo skirta jų daliai. Jų kūryba greta tebegyvuojančio humanizmo (Bacchiacca, Granacci) liudija domėjimąsi orientalizmu (ferariečio Dosso Dossi *Kirkė*), mokslais ir galiausiai užmaskuota, sudėtingais simboliais apipinta, nors vis tiek matoma erotika, kuri pasireiškė net imantis religinių temų.

Postūmį dar sykį duoda Toskana: Pontormo (1494–1556), manierizmo pradininkas, susiformavo pas del Sarto. Jis pažino Dürerį ir net Schongauerį, bet šio paniurėlio kūryboje nėra jokių ženklų, kad jis būtų domėjęsis reformacija – dienoraštyje, kurį ėmė rašyti vienas pirmųjų, atskleidžiami tik planai ir svajonės. Jo tapyboje anatominės deformacijos



MANIERISTINIAI POKYČIAI



Domenico Beccafumi, *Scipiono skaistybė,* apie 1530 (Nacionalinė Mansi rūmų pinakoteka, Luka). Šį romėnų istorijos epizodą Beccafumi traktuoja aplinkoje, artimoje jo keistoms Sienos visuomenės rūmų freskoms: veidai nutapyti labai neįprastai, taip pat sąlygiškai nepaisyta anatomijos, ji paaukota dėl laikysenos efektų ir subtilių šviesių, net šaltų spalvų prieštaravimų (ar geriausiu atveju susiliejimo). *Ph. © Alinari/Giraudon*



ir tam tikras spalvų įmantrumas paklūsta gražiai ritminei valiai, įkvėptai Michelangelo, su kuriuo iš paskutiniųjų stengėsi konkuruoti, tapydamas freskas (Florencijos Šv. Lauryno bažnyčia, dabar jau sunaikintos), ir kuriam beveik prilygo, pasižymėjęs Galuco vienuolyne ir Šv. Felicijos bažnyčioje. Kitas del Sarto dirbtuvės disidentas, Rosso (1494–1540), jau buvo išgarsėjęs ryškiu apšvietimu ir pusiau abstrakčiomis konstrukcijomis (*Švč. Mergelės Marijos vestuvės*, Šv. Lauryno bažnyčia, *Nuėmimas nuo kryžiaus*, Voltera, 1521), kai rekomenduotas Pranciškui I tapo Fontenblo darbų meistru. Trečiasis pradininkas nepraktikavo tokio grafinio vaizdavimo: tai Beccafumi (apie 1486–1551), sienietis (Visuomenės rūmų freskos), kuriam kelionės į Romą nesutrukdė išsiugdyti tik jam vienam būdingos faktūros. Prie manierizmo jis prisidėjo netikroviška koloritu ir išmonėmis, balansuojančiomis ant fantastikos ribos. Iškart po jo reikėtų paminėti Bronzino (1503–1572), Florencijos dvaro dailininkų protėvį

MANIERISTINIAI POKYČIAI



Domenico Beccafumi, *Švč. Mergelės Marijos gimimas,* apie 1540 (Nacionalinė pinakoteka, Siena). Sienos mene Beccafumi užima ypatingą vietą: per dvi keliones į Romą jis labai persiėmė Raffaello ir Michelangelo įtaka. Šiame viename garsiausių jo paveikslų matyti ryškūs kontrastai tarp keleto šviesos šaltinių, taip pat susiliejusių spalvų žaismas: tai dar vienas Beccafumi ypatumas vaizduojant naktį. Pažymėtina ir didelė įprastinių detalių, kurių reikalauja scena, stilizacija. *Ph. © Alinari/Giraudon*

Dešiniajame puslapyje, apačioje: **François Clouet (?),** *Damos tualetas,* apie 1559 (Vorčesterio meno muziejus, Vorčesteris). Yra daugybė paveikslų šia tema, kurią įkvėpė dingę itališki paveikslai, bet aišku, kad jie buvo žinomi Prancūzijoje, kaip ir mitologiniai siužetai. Vėrinys ant damos kaklo ir žiedas simbolizuoja slaptą, bet ištikimą sąjungą ir pakiša mintį apie Dianos iš Puatjė „portretus“. Įstrižas veidrodis verčia galvoti apie abejonę, meilės konfliktą. Kruopštus ir lengvas darbas, rafinuotos prabangos aplinka būdingi Fontenblo menui. *Ph. © Arch. ERL/T*

(dviem prasmėmis); jo grynas stilius, polinkis į sudėtingas alegorijas pritaikytas pasaulietiškiems iškilmingiems portretams ir mitologiniams aktams. Pakopinių kontrastų meistro, garsaus autoportreto išgaubtame veidrodyje autoriaus Parmigianino (1503–1540) kūryboje manierizmas paremtas alchemijos simboliais ir daugybe erotinių užuominų *(Madona su rože).* Ir galiausiai Primaticcio (1504–1570), kurį Giulio Romano nusiuntė pas Pranciškų I, originaliu būdu suteikęs manierizmui Raffaello elegancijos.

Pirmajai manieristų kartai priklauso ir Benvenuto Cellini (1500–1571) – iškili, spalvinga figūra: aukščiausios kategorijos skulptorius (*Persėjas,* Sinjorijos aikštė, Florencija), dar geresnis auksakalys, bet taip



Jean Goujon, *Nimfa ir Genijus,* bareljefas (iš Nekaltųjų fontano), 1549 (Luvro muziejus, Paryžius). Goujonas, antikinio meno žinovas, besižavintis Raffaello, priima vingiuotas manierizmo linijas, tačiau turi savo stilių: subtili tekstūra, tobulas formų reljefiškumas, nuosaiki minkšta kompozicija. Jis dekoravo (1549–1564) Pierre'o Lescot Luvrą. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

pat avantiūristas, žmogžudys, sukčius, kurio memuarai – sąmojingo rašytojo, pagyrūniško, bet aistringo liudytojo kūrinys. Per iškilmingas Michelangelo laidotuves Florencijoje (1564) jis rado progą susiginčyti su oficialiu organizatoriumi Vasari. Ginčytasi dėl svarbaus dalyko: kam priklauso pirmenybė manieristiniame pasaulyje – tapybai ar skulptūrai? Vasari laimėjo, tačiau galiausiai turėjo pripažinti pirmenybę piešiniui, iš kurio gimė trys plastiniai menai, kurių akademiją jis tuo laikotarpiu įkūrė. Michelangelo gyveno pakankamai ilgai, kad pamatytų, kaip šią pirmenybę patvirtina jaunųjų kūryba. Skulptūroje manierizmas pasirodė drauge su florentiečiu Montorsoli ir venecijiečiu Girolamo Campagnola, bet jį kodifikavo jau senstantis Michelangelo varžovas Bandinelli (1493–1560), į savo milžiniškas statulas perkeldamas plokščias Rosso tapybos mases. Ne toks sunkus Ammanati taip pat atkakliai sekė Michelangelo pavyzdžiu. Dar labiau jaudina nervingas Giambolognos grakštumas: šis po 1560 m. nuolatinis Medici skulptorius ir architektas kūrė puikius dekorus, derindamas rokailį, vandenį ir augaliją. Jo varžovas Buontalenti (miręs 1608), garsus Medici švenčių organizatorius, buvo vienas iš nedaugelio absoliučių manieristų (Petrajos vila).



Visi šie menininkai karštligiškai dirbo puošmenas arba naudoti skirtus daiktus, kuriuos kuriant reikia ne mažiau talento nei dekoruojant viešus ar privačius pastatus. Menininkas manieristas anaiptol nesijautė pažemintas, dirbdamas tokius smulkius darbus, ir naudojosi proga ugdyti miklumą: smulkūs, kruopščiai padaryti daiktai kibirkščiuoja išmone. Kurdamas mažulyčius nie-

Fontenblo



1526. Pranciškus I nusprendžia kuklų karališkąjį dvarą pertvarkyti į rūmus. Jis prisikviečia daugiausia italų menininkų ir prancūzų architektų (G. Le Bretonas).
1530. Į Fontenblo atvyksta Rosso. Jis dešimt metų buvo darbų meistru ir dekoravo Pranciškaus I galeriją (paveikslais ir lipdiniais).
1540. Nusižudo (?) Rosso, jį pakeičia Primaticcio (atvykęs 1532). Jis dekoruoja Odisėjo galeriją (1540–1570, sugriauta) ir puotų salę (vėliau smarkiai pakeista). Tarp jo bendradarbių yra Niccolo dell'Abate (1552), Luca Penni, Antoine'as Caronas. Lipdyba pamažu apleidžiama.
1540–1545. Trumpa, bet šlovinga Cellini viešnagė: *Fontenblo nimfa*, Pranciškaus I druskinė. Jis buvo apkaltintas vagyste. Sukuriamas Etampo kunigaikštienės kambarys ir Auksinių durų vestibiulis.
1545–1560. Įsteigiama dirbtuvė, kurioje vėliau buvo sukurta daugybė graviūrų, palikusių mums liudijimą apie dingusius paveikslus (Fantuzzi, Boyvinas, Dumoustier ir kt.).

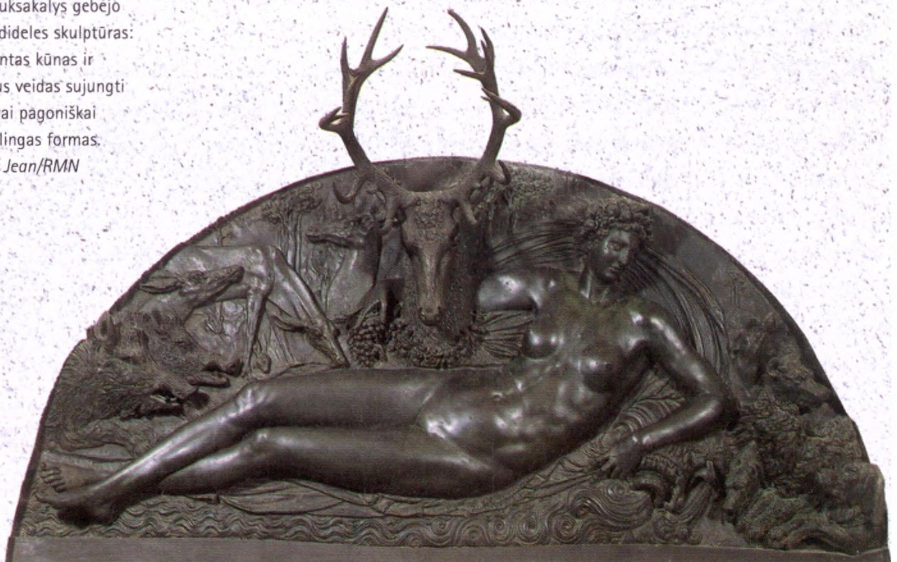


Benvenuto Cellini, Pranciškaus I druskinė, 1540–1543 (Meno istorijos muziejus, Viena). Šį 33,5 cm ilgio daikčiuką Cellini nupiešė ir išliejo rūpestingai tarytum monumentalią statulą. Druska, laikoma prabangos produktu, visada būdavo jūrinės kilmės, todėl šie auksiniai motyvai (keletas emaliuoti), uždėti ant juodmedžio pagrindo, vaizduoja Neptūną su Amfitritę.
Ph. K.G. Meyer © du Musée/Arch. Larbor/T

Rosso Fiorentino, *Valstybės vienybė*, 1536–1538 (Pranciškaus I galerija, Fontenblo pilies nacionalinis muziejus). Valdovas apsuptas pareigūnų, kareivių, amatininkų ir valstiečių. Jis laiko granatą – monarchijos simbolį. Restauruojant freską paaiškėjo, kad ši, vadovaujant Rosso, buvo nutapyta nevienodai meistriškų padėjėjų. *Ph. Jeanbor* © *Arch. Larbor/T*

1540–1550. Prancūzijoje (Ansi le Franke) jau dirbęs Serlio teoriškai tampa rūmų architektu, bet prancūzams darbų vykdytojams nepatinka jo nurodymai.
1547. Miršta Pranciškus I.
1550. Primaticcio užtemdo Delorme'as, Henriko II favoritas. Vėl tapęs vyriausiuoju valdytoju (1558), Primaticcio sudaro daugybę pilies projektų, bet dirba ir Paryžiuje (Valua rotonda Sen Deni, 1560). Fontenblo ryškėja Niccolo dell'Abate's vaidmuo.
1570. Miršta Primaticcio. Religiniai karai pristabdo darbus. Tarpinė mokykla (Carlo Giulio dell'Abate, Niccolo sūnus, Ruggiero di Ruggieri) tęsia manieristines tradicijas (Krosnių paviljonas, sugriautas).
Apie 1590. Vadinamoji antroji Fontenblo mokykla. Joje labiau pasireiškia prancūzų ir flamandų įtaka. Gausu anoniminių, dažnai erotiškų kūrinių (*Floros* meistras). Daug kūrinių dingo (Toussaint'o Dubreuil'io, kurio išliko *Rytinis damos tualetas*, sukurtas prieš 1600).
1599. Miršta Antoine'as Caronas, prancūzas, be abejo, geriausiai perteikęs rafinuotą atmosferą ir erudito protą fantazijose, būdingose Fontenblo dvarui (*Žiemos, Pavasario* ir kt. *Triumfai; Tibūro Sibilė*), nevengdamas politinių užuominų (*Žudynės triumvirato metu*, 1566). Be kita ko, iki 1580 m. jis buvo aktyvus gobelenų kartoninikas ir architektas dekoratorius.
1602. Ambrosius Bosschaertas, vadinamas Dubois, paveldi vadovavimą darbams (*Teageno ir Chariklėjos istorija*).
1614. Darbams vadovauja Martinas Fréminet (Švč. Trejybės koplyčia, *Keturi evangelistai* ir *Keturi Bažnyčios tėvai*, Orleano muziejus, didingas ir griežtas stilius). Jo mirtis (1619) maždaug sutampa su darbų apleidimu. Fontenblo dekoracijų (daug dingusių ar sugriuvusių) stiliui tiesioginę įtaką darė kitos pilys ir koplyčios: Primaticcio *Pieta*, Ekueno tapyba ir vitražai, paveikslai, įkvėpti *Eneidos* Uarone (Sėvras), paveikslai Ansi le Franke, kai kurie priskiriami Primaticcio ir Niccolo dell'Abate's aplinkai, paveikslai Tanlė (Jona) ir Blua (Šardini ir kiti rūmai), Vilzavene, Boregare ir kitose Luaros pakrančių vietose, kur dirba italai ir ypač vietos menininkai, susiję su dvaru, visų pirma Buneliai.

Benvenuto Cellini, *Fontenblo nimfa*, prieš 1544 (Luvro muziejus, Paryžius). Numatyta vartams, niekada taip ir nepastatytiems, ši bronzinė statula, kuriai, pasak Cellini, pozavęs nuogas „spindinčio grožio" modelis, platinama graviūromis, nuolat darė menininkams didelę įtaką. Ji įrodo, kad auksakalys gebėjo kurti dideles skulptūras: pailgintas kūnas ir idealus veidas sujungti į grynai pagoniškai geidulingas formas. *Ph.* © *Jean/RMN*





Philibert Delorme, Pranciškaus I ir Klodos Prancūzės antkapis, 1548–1557 (Šv. Dioniso bazilika). Triumfo arka, rėminanti jonėnines kolonas, priglaudžia besiilsinčią karališkąją porą. Antkapis, gotikinės tradicijos ir architekto, gavusio romanizmo pamokų, novatoriškos valios vaisius, papuoštas karaliaus, karalienės ir jų vaikų statulomis, sukurtomis Pierre'o Bontemps'o, kuris yra ir pjedestalo bareljefų, pirmiausia puikaus čia matomo *Marinjano mūšio,* autorius. *Ph. © Phédon-Salou, Artephot/T*

kučius, Cellini piešė didelio formato eskizus. Apie 1560 m. įvyko vidinė manierizmo permaina.

Formalūs rūpesčiai nedingo, bet religinio meno klausimais dailininkai pakluso Trento susirinkimo rekomendacijoms. Tos rekomendacijos pavėluotos, sukurptos paskubomis, neryžtingos, o kartais ginčytinos arba iškreiptos. Tai nesvarbu: kontrreformacijos pamaldumas buvo čia griežtas, egzaltuotas ir beveik mistinis, čia (dažniausiai) malonus, bet visada retoriškas. Sykiu radosi polinkis į teorinius ginčus, pradėtus ankstesnės kartos. Vasari *Gyvenimai* knygynuose turėjo milžinišką pasisekimą: autorius ištisus metus rengė antrą leidimą, įtraukė į jį amžininkus ir save patį. Knyga paskatino gausią pusiau poleminę, pusiau istorinę literatūrą.

Į Florenciją grįžę Medici traukė ten menininkus, susijusius ir nesusijusius su jų klanu: Salviati, elegantišką ir lakios vaizduotės Allori (Bronzino sūnėną) – žodžiu, būrį Senųjų rūmų (didžiojo kunigaikščio Francesco studija, 1575) dekoratorių. Iš jų išsiskyrė Maso di San Friano, Santi di Tito, Poppi ir kiti, vadovaujami to paties Vasari; jis, abejotino talento freskinin-

Giambologna (Giovanni da Bologna), *Merkurijus,* 1564 (Bargello nacionalinis muziejus, Florencija). Ši puiki bronzinė statula daro įspūdį, kad skrendantis dievas akimirką sustingo, išlaikydamas nuostabią pusiausvyrą tarp kūno elegancijos ir reikšmingo gesto – iškeltas smilius reiškia, kad tai Olimpo pasiuntinys. *Ph. © Scala/T*



kas, bet geras tapytojas *(Persėjas, išvaduojantis Andromedą),* buvo sumanus darbų vadovas ir puikus piešėjas. Visi šie menininkai įvairiai priėmė kontrreformacijos idėjas.

Iš esmės manierizmas buvo būdas paskleisti renesansą šiaurės šalyse: Düreris neaplenkė Venecijos, Jeanas Provost (apie 1520) ir Briugės Pourbus dinastija Italiją pažino tik per tarpininkus. Bet jau Janas Gossaertas, vadinamas Mabuse'u, nukeliavo į Romą (apie 1509). Iš ten grįžo tapęs griežtu klasikinės perspektyvos šalininku. Jo mokinys Lambert'as Lombardas iš Liežo (apie 1538) absoliučią pirmenybę teikė italų menui. Romanistai (van Scorelis, van Heemskerckas ir kt.) su Franzu Florisu (mirė 1570), daugelio kūrinių autoriumi ir pagoniškų aktų specialistu, užgožė Nyderlandų tapybą – šios tendencijos laikėsi Abrahamas Bloemaertas (1564–1651) ir Harlemo mokykla (Wtewaelis ir kt.).

Per religinius karus ir vidines kovas buvo sunaikinta daug XVI a. Nyderlandų meninės veiklos liudijimų (statulų ir vitražų) ir gausybė paveikslų: nukentėjo realistinis Pieterio van Aertseno (apie 1550) manierizmas. Tačiau toks graveris Goltzius suvulgarino ir italų, ir savo paties kūrinius. Labai rafinuotas manierizmas keletą metų reiškėsi mažame Lotaringijos dvare (Deruet, Belange'as). Tas pat vyko ir imperijos vietiniuose centruose, tokiuose kaip Miunchenas (Sustris), klajojantis Maksimiliano dvaras (Pieteris de Witte) ir pirmiausia Prahos mokykla, kur imperatorius Rudolfas II pasikvietė Hansą von Aacheną, Josefą Heintzą, Romoje pabuvusį antverpenietį Sprangerį (mirusį 1611) ir įdomių išradimų autorių Arcimboldo (mirusį 1593). Šis Vidurio Europos manierizmas, produktyvus, kartais negrabus, pilnas kabalistinių ir epikūrietiškų implikacijų, netiesiogiai atvėrė kelią specifinei baroko atmainai.

Bernard Palissy, *Vaisingumas,* apie 1560–1570 (Luvro muziejus, Paryžius). Palissy fajansas, išpuoštas reljefiškomis figūromis, tuo laikotarpiu buvo gausiai gaminamas karališkojoje dirbtuvėje, kuriai jis vadovavo. Savamokslis Palissy dirbo daugelį metų, kol atrado emaliavimo paslaptį ir emalį ištobulino iki reto skaidrumo. *Ph. © Giraudon/T*



Lucas Cranachas vyresnysis, *Venera,* apie 1529 (Luvro muziejus, Paryžius). Be abejo, iš tolo įkvėptas Feraros meno, Cranachas išlieka tokiu menininku, kuris nesilaiko, bent jau paraidžiui, renesanso dvasios: žavinga nuoga moteris turi šį tą ištvirkėliška, ši tą veikiau gaižaus negu naivaus, ką viduramžių dailininkai priskiria Ievai. Venera nutapyta tyčia negrabiai, nors to negrabumo nematyti nei peizažų fonuose, nei portretuose, vis dėlto paženklintuose tokiu pat šaltumu. *Ph. H. Josse © Larbor/T*





Giuseppe Arcimboldo, *Pavasaris,* apie 1573 (Luvro muziejus, Paryžius). Arcimboldo nuolatos tapė portretus, kuriuos sudaro elementai, pasiskolinti iš įvairių gamtos dievybių. *Ph. © Bulloz/T*

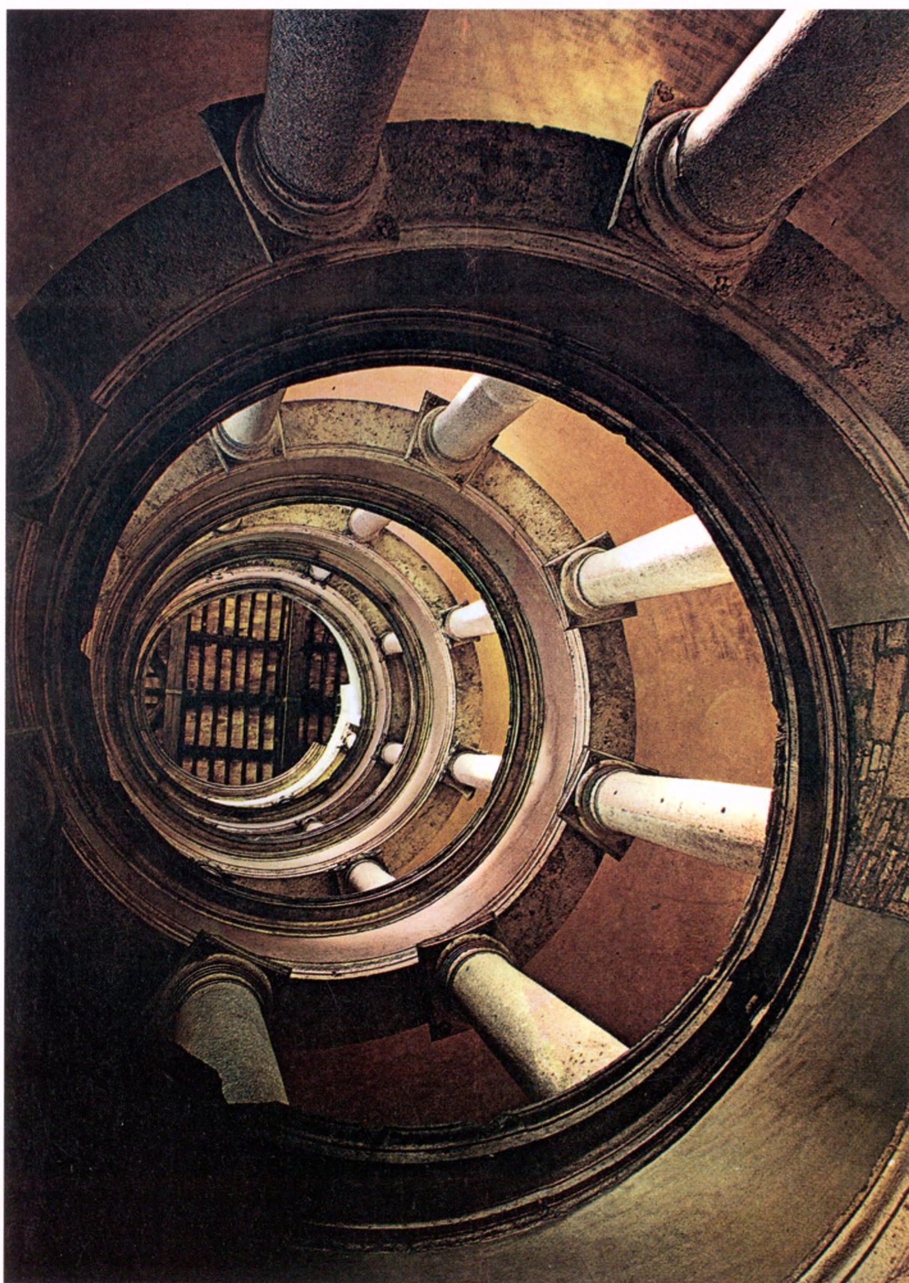
Jan Gossaert (Mabuse), *Neptūnas ir Amfitritė,* 1516 (Dahlemo valstybinis muziejus, Berlynas). Vėlesnis už Dürerio *Adomą ir Ievą* (juos Mabuse'as irgi kūrė) paveikslas, kurio anatomija kruopšti, bet gana nevykusi, pirmiausia patraukia puošyba, panašia į Mantegnos. Nors ir tikroviškos išvaizdos, pagoniški dievai čia tebėra senoviniai stabai.
Ph. © du musée/T

Maerten Jacobsz van Heemskerck, *Antikinės arenos,* 1552 (Dailės muziejus, Lilis). Savotiškame koliziejuje vyksta korida (?) arba vykdoma bausmė. Kompozicijoje į vienus fantastiškus griuvėsius sutelkti įvairūs menininko kelionių prisiminimai.
Ph. © du musée/T



PRIEBLANDA IR SPINDESYS

1564 m. Paulius III, nusileidęs keleto kardinolų spaudimui, įsakė pridengti *Paskutinio teismo* nuogybes. Šis darbas buvo patikėtas Daniele'ei da Volterrai, Michelangelo mokiniui. Kaip žinoma, jis tapė lėtai ir pasistengė „užmauti" kelnes taip, kad jas dažnai galima nutrinti. Kai Venecijos inkvizicija išsikvietė Veronese (1573) už tai, kad *Paskutinę vakarienę* pavaizdavo su prabangiomis pasaulietiš-





Caravaggio (Michelangelo Merisi), *Paauglys Bakchas,* apie 1596 (Uffizi galerija, Florencija). Prieš pradėdamas karavadžizimo perversmą, tapytojas Romoje mokėsi pas manieristą Giuseppe d'Arpino, kurio įtaka čia jaučiama iš šviesių vaisių spalvų. Bet jau ryškus fono ir pirmojo plano kontrastas, kaip ir provokuojantis modelio vulgarumas, pranašauja ryžtingą atsitraukimą nuo renesanso.
Ph. Scala © Arch. Larbor/T

komis detalėmis, jis pareikalavo dailininkams „poetų ir bepročių" privilegijos ir išsisuko, pakeitęs paveikslo pavadinimą *(Pietūs pas Levį).* Kai vėlyvojo manierizmo atstovas Cigoli tapydamas Švč. Mergelės Marijos bažnyčiai *Švč. Mergelės Marijos ėmimą į dangų* Marijai po kojų nupiešė mėnulį (tradicinis motyvas), bet su dėmėmis, ką tik atrastomis Galileo, pagerbdamas mokslininką, kuris buvo jo draugas, nesulaukė jokio papeikimo (apie 1610), o ekvivalentas *Žemė-Mėnulis,* pavaizduotas su krateriais, arba „salomis", sukėlė teologinius ginčus. Netrukus pirmasis Galileo biografas keletu dienų suklastojo jo gimimo datą, kad ji sutaptų su Michelangelo mirtimi ir menininkas būtų tarsi įsikūnijęs į tokį pat genijų.

Bramante (Donato di Angelo Lazzari), sraigtiniai laiptai, po 1515 (Vatikano belvederis). Šie milžiniški laiptai rodo paprastą planą, kurį pirmasis sumanytojas kūrė Romos Šv. Petro bazilikai ne tik remdamasis antikine architektūra, bet ir ketindamas pasinaudoti visa savo meto technika.
Ph. Scala © Larbor/T

Renesansas nebuvo kontrreformacijos reakcijos auka, menas prie jos šiaip taip prisitaikė. Manierizmo įgūdžiai sunyko pirmiausia dėl regresijos, o antra – jie tiesiog išsibarstė. Net Šiaurės kraštuose religiniai karai veikiau suniokojo kūrinius, o ne pagreitino nuosmukį, ateinantį iš Viduržemio jūros šalių, daugiausia per ornamentuotojų rinkinius (Vredemanas De Vriesas, 1527?–1604). Į baroko aukštį kylančios erdvės dinamika ir išsekusios formos tam tikrais atžvilgiais tęsė manierizmą.



Veronese (Paolo Caliari), *Medžiotojo portretas,* freskos detalė, apie 1550–1560 (Barbaro vila, Mazeris). Vienas iš garsiųjų paveikslų, kur panaudota *trompe l'œil,* perkertanti nupieštą tariamos architektūros erdvę, – šį būdą Veronese daug kur panaudojo dekoruodamas draugo būstą. Įvairių malonumų pomėgis (gali būti, kad šis elegantiškas siluetas yra autoportretas) dera su didėjančiu meninių ieškojimų rafinuotumu. *Ph. © Giraudon*

Tapytojas Lodovico Carracci (1555–1610), pirmasis iš šios šeimos, kuri, kaip žinoma, XVII a. darė menininkams įtaką, dar priklausė manieristams, o Annibale (1560–1609) paprašė, kad jį palaidotų šalia Raffaello. Be Annibale's negalėtume suprasti nei Guido Reni, nei Domenichino, nei jų varžovų prancūzų, nei paties Poussino.

Kas be ko, kvatročentas (negrįžtant prie Giotto) klasicizmo amžiuje buvo ne tiek suprantamas, kiek pažįstamas. Bet nuo 1770–1780 m. visuotinis archeologijos pomėgis aprėpė (ne be sumaišties, kuri tęsėsi ir romantizmo epochoje) viduramžių ir Renesanso reliktus. Kai kurie Davido ir vėliau Ingres'o sekėjai veltui ginčijosi siekdami pakeisti vieni kitus – kartais jie visi atrasdavo tariamą kvatročento primityvizmą. Akademinė tradicija ligi valiai naudojo tai, ką manė išmokusi iš Raffaello, o romantikas Delacroix norėjo tęsti „didelių mašinų" madą, kilusią iš činkvečento, – šis dvigubas nesusipratimas truko iki XX a. slenksčio. Antra vertus, žinome, kiek Venecijai skolingas Turneris, o vėliau impresionistai. Skulptūros mene dėl paveldėto „atsiplėšimo", kurį praktikavo Michelangelo, buvo ginčijamasi

tris amžius ir blaškomasi tarp polinkio į monumentalų griežtumą ir į ekspresionizmą: skulptorius Bernini tęsė renesanso tradicijas (tai buvo viena iš priežasčių, kodėl jis neturėjo pasisekimo Versalyje). Architektūra gyveno panašiu palikimu, kol įsitvirtino šiuolaikiniai mišrūs pramonės revoliucijos stiliai, perėję visus formalius baroko ir rokoko svyravimus: vienas įdomiausių reiškinių – XVIII a. 7-ojo dešimtmečio paladianizmo architektūra, paplitusi beveik visoje Europoje.

Taip pat galima manyti, kad tikrasis renesanso meno pratęsimas glūdi kitur. Pirmiausia minėtina pati besikeičianti menininko samprata. Jau kalbėta apie mecenavimo veiklos dviprasmiškumą, bet vyko pokyčiai. Net pasakojamas nutikimas (išgalvotas), neva Karolis V pakėlęs Tiziano teptuką, o Ercole Gonzague, Mantujos valdovas, pareiškęs, kad Giulio Romano esąs „tikrasis valstybės vadovas ir nusipelnęs, kad jam būtų pastatytas paminklas kiekvienoje sankryžoje šiame mieste, kurį jis taip padidino, sutvirtino ir išgražino". Orus menininkas, kurio kartais nepatiklus būdas, prasidėjus manierizmo laikotarpiui, o gal ir anksčiau, pradėjo kelti susidomėjimą ir net pagarbą, jau nebūtinai linkęs į vienatvę (sąlygišką), kurią mėgo Leonardo da Vinci. Romoje nuo 1478 m.,



Franzas Pourbus vyresnysis, *Puota Karolio IX dvare,* apie 1571 (Barono Gérard'o muziejus, Bajė). Italų teatro kaukės čia maišosi su karaliaus dvaro personažais: jų familiarumas ir laisvi judesiai rodo tų laikų Prancūzijos papročių evoliuciją. Neužmiršti ir gyvenimo malonumai – Luvrą primenančios romėniškos architektūros fone matyti skroblų sodas, papuoštas statulomis. Sodų menas taip pat yra renesanso atradimų dalis.
Ph. Studio Le Monnier, Bayeux © Larbor/T



Ambroise Dubois, *Tankredas kryžiaus žygio dalyvių stovykloje*, apie 1605 (Nacionalinis Fontenblo pilies muziejus). Nors ir vėlyvuoju laikotarpiu, Dubois jaučia didelę pirmosios Fontenblo mokyklos įtaką, ypač dėstydamas pakopinės kompozicijos elementus. Tačiau jo spalvų tonai ir personažų skulptūriškumas yra barokinio meno preliudija.
Ph. © Jean Feuillie-CNMH/T

El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Kristus Alyvų kalne*, apie 1590–1598 (Meno muziejus, Toledas). Susiformavęs Venecijoje ir Romoje, ispanų meistras manierizmui artimas tik ryškiu šaltu koloritu. Perspektyvos atmetimas, fantazijos padiktuotas personažų išdėstymas ir paslaptingų figūrų ištęstumas daug labiau primena bizantiškąjį meną, kokį jis matė jaunystėje Kretos saloje, ir net gotikos įtaką (angelas): renesanso dvasios čia nėra.
Ph. © du musée/T

Prancūzijoje nuo 1495 m., Bohemijoje ir Lenkijoje tuo pat metu ėmė kurtis atskiros tapytojų asociacijos (nutraukusios santykius su bendresnėmis viduramžių korporacijomis, arba gildijomis). Menininkai dalyvaudami humanistų būreliuose, net jei ir nebūdavo jų nariai, paruošė dirvą akademijoms, kurios iš pradžių taip pat buvo skirtos meistrams ginti nuo nemokšų ir pasirūpinti, kad mokiniai gautų reikalingą išsilavinimą.

Renesanso menininkas kaip savo ambicijų liudininką mielai šaukėsi Prometėją. Leonardo da Vinci troškimą tapti „gamtos paslapčių valdovu" pagal formulę, kuri galiojo iki Descartes'o, įskaitant ir jį, paskatino ne vien žinių alkis: tai davė dailininkui galimybę, kai nori, „pasišaukti pas save" visą visatą. Išrinktųjų būreliui tapydamas *Veneros gimimą*, Botticelli nematė jokio reikalo „sukrikščioninti" deivės nuogybę (kaip buvo manoma) užuomina apie piligriminę kelionę į Kompostelos Santjagą! Kriauklę, kurioje plaukia Venera, pasufleravo tiesiog literatūrinė tradicija ir antikinės statulėlės – jas menininkas interpretuoja savaip. Tapytojas arba skulptorius savo filologinius šaltinius „cituoja" nepedantiškai. Nors manierizmas dėl sudėtingumo atrodo dirbtinesnis, pirmųjų modernių inžinierių era buvo ir „plastinės poezijos" era.

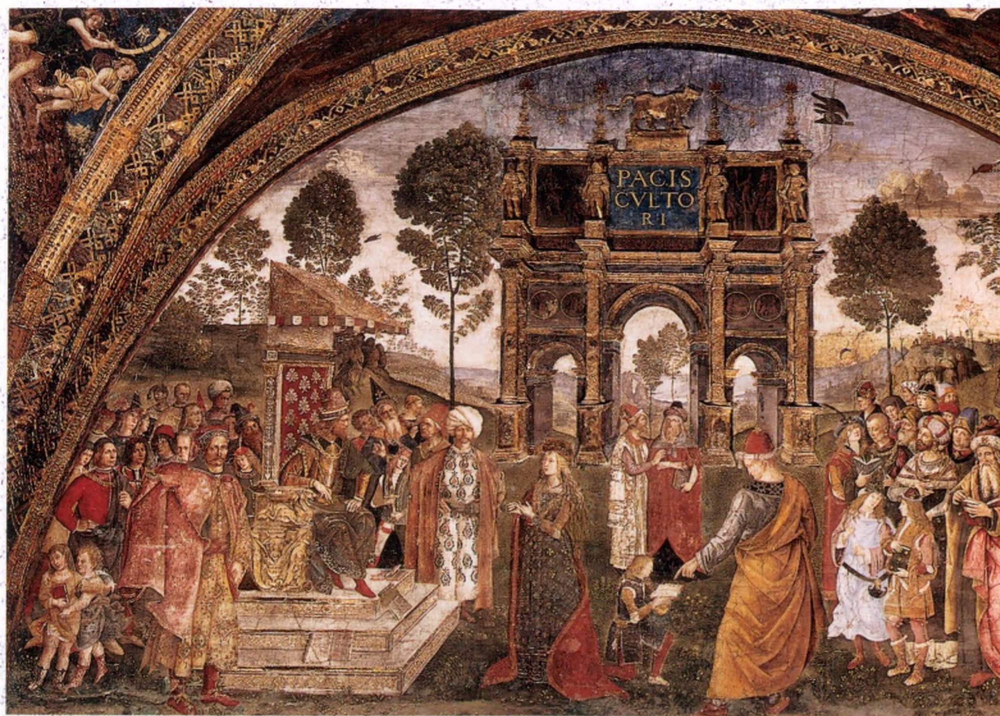
Naujasis menininko statusas atsirado drauge su pirmąja meno kūrinio demokratizacija. Ten, kur jau virė intensyvus visuomeninis gyvenimas (Toskanoje), dėl daugelio projektų netilo ginčai, kilo grėsmė, kad kūriniai (ypač bažnyčių fasadai) liks nebaigti.

Kolekcijas, nuo kurių prasidėjo daugelis šiuolaikinių muziejų, savininkai rodė artimiems žmonėms ne tik norėdami pasigirti: pirmieji teoretikai jose ieškojo argumentų. Medici galerija (1587) ir kai kurios meno mėgėjų (greičiausiai perpardavėjų) salės, ypač Nyderlanduose, nors dar ir nebuvo nuolatiniai muziejai, rodo pavyzdį, kaip durys vis laisviau atveriamos užsienio keliautojams. „Smalsumas", nuolat nedavęs ramybės Renesanso žmonėms, iš kūrėjų persiduoda „vartotojams".

Taigi drauge su Renesansu gimė menininkas (kaip sąlygiškai laisvos valios žmogus) ir meno kūrinys (kaip specifinis jo veiklos produktas): jie nebuvo tokie kaip antikos išimtys (jei galima apie tai spręsti) – jie virto taisykle. Meno istorija (užmiršta nuo Plinijaus vyresniojo laikų) toje epochoje atgimė neatsitiktinai, ir neatsitiktinai atsirado tas neapčiuopiamas dalykas, vadinamas estetine nuovoka. Kritika ir kūryba rutuliojosi drauge.

Jei kalbėsime apie šlovingiausius laikus, per du amžius būta išskirtinio sugyvenimo tarp meno ir filosofijos, net tarp meno ir mokslo, kaip ir tarp meno ir kasdienio gyvenimo. Kasdienis gyvenimas ir keičiamas, ir vertinamas dėl jo paties: renesansas taip pat padėjo suvokti tam tikrą gyvenimo malonumą. Tai nuostabus junginys, tačiau jo elementai vėliau atsiskyrė

Romos Šv. Petro bazilikos statyba



Pinturicchio (Bernardino di Betto), *Šv. Kotrynos Aleksandrietės ginčas su pagonių filosofais,* freska, 1492–1494 (Borgijų apartamentai, Vatikanas). 1481 m. pakviestas dekoruoti Siksto koplyčios šonų, Pinturicchio, regis, ir toliau buvo vertinamas Romoje. Čia į perkrautą kompoziciją įtraukta antikinė architektūra ir net groteskas umbriškame peizaže.
Ph. Scala
© Arch. Larbor/T

324. Konstantinas pastatydina baziliką toje vietoje, kur, manoma, buvo palaidotas šv. Petras.
Apie 1150. Pradedami pirmieji darbai, kad Popiežių rūmai būtų sujungti su bazilika, o bazilika būtų padidinta.
1278–1300. Bazilikoje pradeda dirbti Arnolfo di Cambio (skulptorius) ir Giotto (nutapo šv. Petro laivelius, mozaiką virš įėjimo į portiką, kuri dabar pakeista kopija.
1439–1445. Averulino Filarete sukuria bronzines centrinių durų sąvaras Eugenijaus IV garbei.
1455. Mikalojus V pradeda pirmą didelį pertvarkymą (be abejo, įkvėptą Alberti, kuris buvo jo draugas): už Konstantino apsidės Rossellino pastato naują apsidę.
1493–1498. Pollaiolo sukuria Siksto IV antkapį, o Michelangelo – *Pietą*. Rūmai smarkiai išplečiami.
1506. Popiežius Julijus II vadovauti darbams patiki Bramante'ei. Sukuriamas Belvederio kiemas, sujungus Mikalojaus V ir Inocento VIII rezidencijas (pastaroji datuojama 1492). Senoji bazilika sugriaunama, pasiūlomas centriškasis planas su kupolu naujai bazilikai. Netrukus ji buvo visiškai sujungta su Vatikanu.
1514. Mirus Bramante'ei, darbų vadovu tampa Raffaello. Jis pasiūlo lotyniškojo kryžiaus bazilikos planą.
1520. Peruzzi grįžta prie graikiškojo kryžiaus plano.
1543. Lotyniškojo kryžiaus planą (pasiūlytą Antonio Sangallo jaunesniojo) netrukus Michelangelo atmeta ir grįžta prie pakeisto Bramante's plano. Iš tiesų jį įkvepia Brunelleschi kupolas Florencijoje. Iki pat mirties (1564) jis vadovauja darbams, vykstantiems audringoje atmosferoje (jo statybų vadovą galbūt nužudė Sangallo klano pasamdytas žudikas).
1565. Mirus Michelangelo, Vignola toliau vykdo jo planą. Della Porta ir Fontana kuria tokį kupolą ir bokštą, kokį buvo numatęs Michelangelo.
1585–1590. Sugriaunama Rossellino apsidė. Baigiamas kupolas.
1586. Fontana aikštėje pastato egiptietišką Nerono cirko obeliską (kaip buvo patarta Julijui II).



Domenico Passignano, *Michelangelo įteikia popiežiui Pauliui IV Romos Šv. Petro bazilikos kupolo maketą*, 1618–1619 (Buonarroti namai, Florencija). Tai paradinis paveikslas, nutapytas vėlyvojo manierizmo atstovo, kuriame idealizuojama istorinė scena ir, kaip matyti iš profilio ir gesto, Michelangelo apdovanojamas amžina jaunyste.
Ph. Scala © Larbor/T

1605. Paulius V grįžta prie lotyniškojo kryžiaus plano: Maderno pavedama prailginti navą aikštės link, jis pastato ir dabartinį fasadą (pagal Michelangelo piešinį, tačiau praplatintą).
1626. Pastatą pašventina Urbonas VIII Barberini. Vėliau Bernini sukūrė kupolo baldakimą (1633), Šv. Petro sakyklą ir galiausiai (1667) keturgubą aikštės kolonadą bei baliustradą su 140 statulų – viskas alsuoja „romėniška" dvasia, kuri daugeliu požiūrių tęsia renesanso krikščionių humanistų mintis.

ir susieidavo draugėn be galo retai, bet niekada daugiau taip nesusiliedavo, tik susidurdavo slapta arba neišsprendžiamais prieštaravimais nusėtoje dirvoje. Dėl to ir atsirado ilgesys, kurio modernieji laikai, taip dažnai skaičiuojami nuo pat Renesanso, nenumaldo tokioje daugybėje muziejų, kiekvienam žmogui turinčių tapti „vaizduotės muziejumi". Mat renesansas šiandieniam žmogui dovanoja tai, ko jam, regis, labiausiai trūksta: erdvę ir spindesį.



Raffaello, *Atėnų mokykla,* 1509–1510 (Parašų salė, Vatikanas). Šioje freskoje, esančioje priešais *Ginčą dėl Švč. Sakramento,* kuris aukština atskleistą tiesą, pavaizduoti protu atrastos tiesos liudytojai. Jos iškilmingumas primena filosofijos šventovę, apie kurią kitados svajojo Marsilio Ficino. Senovės išminčiai nutapyti kaip to meto žmonės ir Raffaello draugai. Centre Aristotelis, ištiesęs ranką, siūlo kurti pasaulį remiantis politika ir etika. Platonas, pakėlęs pirštą, primena, kad šis pasaulis turi būti tvarkomas pagal idealų principą. Stulbina tai, kad Platonas, kuriam priklauso „paskutinis žodis", čia pasirodo kaip tariamas viduramžių Aristotelis, bet pakeistas ir nutapytas kopijuojant garsųjį Leonardo da Vinci autoportretą. Taip pasibaigia minties revoliucija: nuostabiausios harmonijos *Atėnų mokykla* reziumuoja renesansą.
Ph. © Marzari, Schio/T

KLASICIZMAS IR BAROKAS

Pierre CABANNE



ĮVADAS: TVARKA IR ĮSPŪDIS

XVII a. Europoje įsivyravo klasicizmas ir barokas. Pastarasis, vėliau įgavęs manieringo rokoko stiliaus bruožų, išliko iki pat XVIII a. antrosios pusės, kai ėmė formuotis neoklasicizmas ir buvo grįžta prie antikos. Įsigalėjęs barokas europietišką santarvę papildė idėjomis ir formomis, atspindinčiomis to meto politinius, socialinius ir religinius pokyčius, – tokiomis naujomis ir stipriomis, kad klasicizmas gali pasirodyti kaip jo antitezė ar kontrapunktas. Bet nors klasicizmas atspindi saiką ir sveiką protą, o barokas mėgaujasi judesiu ir įspūdžiu, šios dvi srovės neprieštarauja viena kitai – jos vienodai susijusios su atvaizdavimu ir tarpusavyje nekovoja. Klasicizmas ryškiausias architektūroje, barokas – tapyboje ir puošybos mene. Pirmasis įsigalėjo per uždaras, griežtai apibrėžtas ir atskirtas formas, o antrasis apeliuoja į jausmus per atviras formas, atsiveria į aplinką ir užkariauja erdvę. Bet vis dėlto klasicizmas ir barokas nėra vienalyčiai stiliai – priklausomai nuo šalies, visuomenės ir religijos jie įgavo daugybę atmainų.

„Baroko stilius gimsta kaskart, kai nusilpsta didysis menas, – tvirtino Nietzsche. – Kai klasikinės išraiškos meno reikalavimai tampa pernelyg dideli, jis atrodo kaip natūralus reiškinys..." Meno istorikas Eugenio d'Ors'as atsako taip: „Abu menai lygiaverčiai. Vienas stilius santūrus



Rembrandt, *Dailininkas ir Saskia,* 1636, ofortas (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Meistriškai naudodamas sausą odą, raižinio arba oforto techniką Rembrandtas sukūrė daugybę graviūrų. Jos vertingos dėl plastiškumo vaizduojant žmogaus kūną ir šešėlių bei šviesos efektų, kartais tokių pat intensyvių kaip ir jo paveiksluose.
Ph. Jeanbor © Larbor/T



Étienne Allegrain, *Versalio parkų vaizdas nuo šiaurinio parterio apie 1669 m.* (Nacionalinis Versalio rūmų ir Trianono muziejus). Le Nôtre'as projektavo parkus vadovaudamasis principais, leidžiančiais erdvei suteikti tvarkos ir taisyklingumo. Toks alėjų, baseinų ir želdynų išdėstymas atitinka prancūziškojo klasicizmo sampratą. *Ph. H. Josse* *© Archives Larbor*

ir protingas, o kitas – muzikinis ir gausos. Pirmasis mėgsta stabilias, sunkias formas, o antrasis – gaubtas ir lengvai kylančias. Tarp ano ir šio nėra nei nuosmukio, nei išsigimimo. Tai dvi amžinosios jautraus suvokimo atmainos."

Barokas buvo susijęs su kontrreformacijos religiniu atgimimu, bet veikiai nukrypo nuo savo dvasinio pašaukimo ir Italijoje transformavosi į veiksmo retoriką. Ten jis įgijo esminį estetinį turinį, veikiai jį priėmė Ispanija, germanų šalys ir flamandai. Barokas, Trento susirinkime (1545–1563) tapęs karingos ir triumfuojančios katalikybės menu, sulaukė didelio pasipriešinimo reformacijos apimtuose kraštuose. Tačiau jo įtakai neatsispyrė ir tokie protestantų menininkai kaip Rembrandtas.

Neskaitant savo lopšio Italijos, barokas išplito keturiose didelėse teritorijose: Ispanijoje, katalikiškuosiuose Nyderlanduose, Vokietijoje ir Austrijoje. Negalima užmiršti ir jo plitimo Vidurio Europoje, būtent Lenkijoje ir Rusijoje, taip pat audringo suklestėjimo Naujajame pasaulyje. Į dvasinį ir moralinį kontrreformacijos atgimimą įsiliejusi Prancūzija kryžiaus žygyje dėl reformatams nepriimtinų vaizdinių nesekė Italija, bet pasirinko kitą kelią – tapo priešinimosi barokui židiniu ir klasicizmo garbinimo vieta. Anglija buvo kitas pasipriešinimo centras, bet veikiau dėl abejingumo arba paniekos žemyne vyraujančiai madai, o ne dėl sąmoningo noro, kaip atsitiko Prancūzijoje.

ĮVADAS

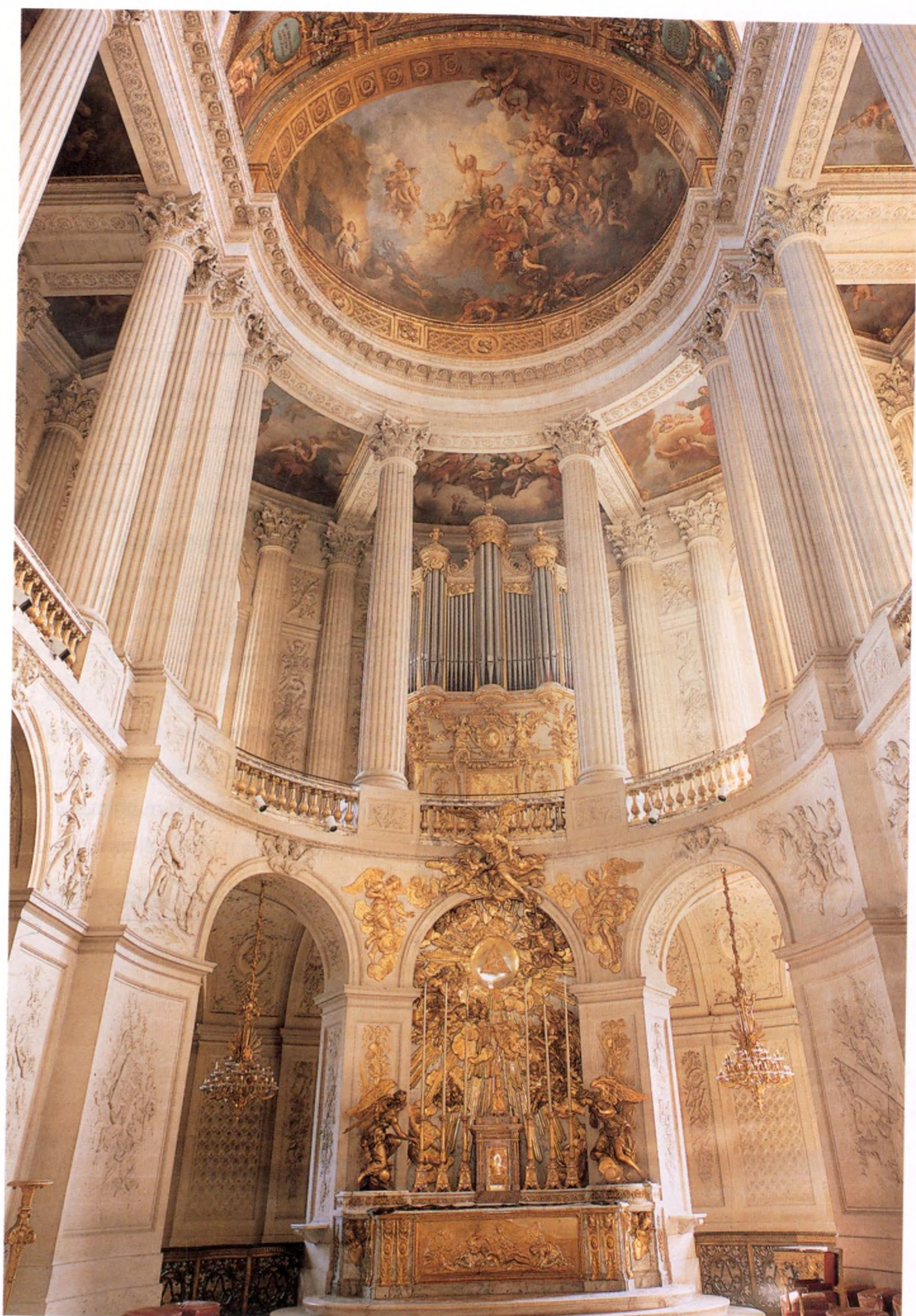


Prieno bažnyčia, Bavarija, XVIII a. J. B. Zimmermanno lipdiniai ir tapyba. Būdingas Bavarijos baroko pavyzdys. Gausiai išpuoštas bažnyčios vidus. Lenktų linijų žaismas suardo klasicizmo architektūroje vyraujančią rimtį. *Ph. © H. Sigros/T*

Politiniu ir socialiniu požiūriu barokas yra susijęs su germaniškąja Šventąja Romos imperija, galinga Ispanijos monarchija ir jos kolonijomis Amerikoje, popiežiaus ir kunigaikščių valdoma Italija. Prancūzijos menas visada atsiribodavo nuo tokio imperializmo, kaip ir nuo bet kokių neracionalių jėgų ar perdėtos aistros. Jis išliko pats sau mokytojas. Kaip sakė Goethe, klasicizmas yra tai, kas sveika.

Klasicizmas, su kuriuo save tapatino XVII a. Prancūzija, gali būti aiškiai apibrėžiamas remiantis renesanso potencialiais padariniais, ne kaip prieštaraujantis baroko srovėms, kurios šalyje turėjo didesnę ar mažesnę įtaką, bet kaip realizmo jausmo, tvarkos, saiko ir sveiko proto atsakas. Taigi Prancūzijos menas įtvirtino savastį – svetimas poveikis, net jei kartais jam neatsispiriama, buvo visiškai nepriimtinas. Prancūzijos meno individualizmas yra baroko internacionalizmo priešprieša.

Kai kova dėl dvasinio atsinaujinimo prarado svarbą ir Bažnyčios propagandos ginklas, kuriuo buvo tapęs barokas, atšipo, Prancūzijos klasicizmas tapo išimtinai monarchijos menu, susijusiu su valdovo galia ir valstybės autoritetu. Mene išnyko draudimai pasiduoti baroko pagundoms, tam laikotarpiui būdinga spektakliai ir šventės, prabanga ir puošnumas, dideli urbanistiniai sumanymai, didingi paminklai, o tapyba ir skulptūra išsiskiria iškalbingu užmoju ir judesiu. Visa tai buvo leistina su sąlyga – nenusižengti sveiko proto taisyklėms.



Karališkoji Versalio koplyčia. 1689 pradėta Mansart'o, o 1710 m. baigta Robert'o de Cotte'o. Statyta pagal tradicinį rūmų dviaukščių koplyčių planą: karališkoji ložė vienintelę navą jungia su antru aukštu. Valdovas ir dvariškiai iš aukštai matydavo pagrindinį altorių ir didžiuosius vargonus, papuoštus karaliaus Dovydo horeljefu. Apsidės pusskliautyje Charles'is de la Fosse'is nutapė pilną judesio ir didybės mizansceną – *Jėzaus prisikėlimą*. *Ph. © RMN*

ĮVADAS



Francisco de Goya, *Karpijo kunigaikštienės markizės de la Solanos portretas,* prieš 1792, fragmentas (Luvro muziejus, Paryžius). Lieknas šios Ispanijos aukštuomenės damos juodomis akimis ir bejausmiu veidu siluetas it vaiduoklis išnyra vientisame abstrakcijos fone. Tai vienas iš tobuliausiai nutapytų tikroviškų Goyos paveikslų dar prieš jam apkurstant. Kunigaikštienė mirė 1795 m. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

Argi Versalio didžiulis fasadas neprimena baroko statinio? Tačiau išlinkių jame atsisakoma tiesios linijos naudai, o Prieno bažnyčiai Bavarijoje būdingos sumišusios formos ir perkrovimas. Tai didingas kūrinys, kur karaliauja arabeska ir elipsė. Klasicizmas, išimtinai prancūziškas menas, naudodamasis teatrališko prabangos demonstravimo teise, kurią jam suteikė Liudvikas XIV, nesibodi baroko, bet vis dėlto sugeba atsiriboti, atrinkti, išmesti, supaprastinti. Baroką klasicizmas supaprastina pagal savą verčių skalę.

Po valdovo mirties dauguma suvaržymų išnyko; klasicizmo griežtumas ir tvarka padarė vietos „moderniam skoniui", kurį atspindi 1710 m. įrengtos Versalio karališkosios koplyčios vidaus dekoras. Arabeska architektūriniame dekore pranašauja naują dvasią ir ruošia dirvą regento laikotarpiu įsivyravusiai „naujai manierai" – rokokui (Vokietijoje), kurio atmaina Prancūzijoje vadinama rokailiu. 1730–1750 m. interjero puošybai, baldams ir auksakalių dirbiniams būdinga fantazija ir išraiškingumas. Buvo pamėgtos banguotos ar arkinės formos, išlinkiai, bet visa tai jokiu būdu nepažeidžia struktūrinių klasicizmo principų.

Prancūzijoje vidaus dekoras tuomet buvo preciziškas amatininko darbas, o vokiečių lipdybos meistrai plastišką medžiagą naudojo gana laisvai. Taip atsirado technikos ir dvasios išraiškos skirtumas tarp rokailio ir rokoko stilių.

Tuo metu, kai didesnė Europos dalis nuo 1750 m. grįžo prie klasicizmo tradicijų, Venecijos dailėje reljefas ir spalvos įgijo ryškių baroko bruožų. Tai puikiai atskleidžia Tiepolo sukurtas meistriškas dekoras – daugiabalsis baroko finalas.

Šviečiamojo amžiaus troškimas grįžti prie antikos būdingas išimtinai Europai, jį paskatino persisotinimas baroku, taip pat Pompėjos ir

Herkulanėjo atradimas. To meto mene siekiama įgyvendinti svajonę – atrasti „grožio idealą". XVIII amžius, kai buvo gerokai sujudinta klasicizmo tvarka, baigėsi jo restauracija – neoklasicizmu. Grynumą ir paprastumą lydi drąsa, dvasios ir doros didybė. Neoklasicizmo lopšiu tapo Roma, tačiau, panašiai kaip barokas, neoklasicizmas įgavo daugybę atmainų, pasireiškė įvairiausiais būdais ne tik romanų kraštuose, bet ir Vokietijoje bei Šiaurės ir anglosaksų šalyse.

Neoklasicizmas atranda užmirštą herojų – žmogų, padeda jam suvokti save ir skatina jo saviraišką.

Davidas pakylėjo žavėjimąsi antika į griežto santūrumo lygmenį, tarsi atsirevanšuodamas baroko žavesiui ir įspūdžiui. Jis paruošė dirvą Napoleono laikų dogmatiškajam menui ir šaltam Ingres'o jausmingumui. Venecijos spindesio ir *tenebrosi* fantastikos sekėjas Goya, iš pradžių tapęs nuostabius portretus, nutraukė neoklasicizmo antkaklį ir, skausmingai aštrindamas savo kūrinių dramatizmą, tapo romantizmo pranašu. Ir doktrinos šalininkai, ir svajotojai rengėsi būsimam XIX a., tačiau skirtingais būdais.

Jacques Louis David, *Sabinės,* 1799 (Luvro muziejus, Paryžius). Dailininkas personažus vaizduoja statulų pozomis, tarsi sustingusius amžinybėje.
Ph. H. Josse © Larbor/T



KONTRREFORMACIJOS REALIZMAS ITALIJOJE

Barokas (dėl šio termino kilmės ginčijamasi, nors, be abejo, jis yra kilęs iš ispanų k. žodžio *barrueco*, reiškiančio netaisyklingos formos akmenį) gimė XVII a. pradžioje Romoje – nuolatinių nesutarimų draskomos Europos taikos salelėje. Trento susirinkimas (1545–1563), atkūręs Katalikų bažnyčios galią, smarkiai sumenkintą reformacijos, siekdamas atgauti minios palankumą, skatino realistinį ir jausmingą meną, grindžiamą įvaizdžio perkainojimu. Naujų grožio kriterijų visuma, pavadinta baroku, – ta reikšme, kaip šį terminą supranta šių dienų kritikai, – buvo pagrįsta ypatybėmis, kurios po manierizmo rafinuotumo ir keistumo buvo priimtos kaip grįžimas prie natūralumo ir tiesos.

Karinga ir valdinga kontrreformacija reikalavo dekore atspindėti galią, teatrališką retoriką, kartais net pageidavo perdėtos formų gausos, trykštančio kolorito turtingumo, kuris žadintų emocijas ir neapsiribotų iliuzionistiniais efektais. Tai liudija nepaprastai išraiškingas Šv. Ignoto bažnyčios skliautas Romoje, kur tėvas Andrea Pozzo tiesiog nenusakomai meistriškai pavaizdavo šv. Ignoto žengimą į rojų.

Romos baroko architektūrai būdingas saikas jungiant mases ir derinant puošybos elementus. Ji nesileidžia užgožiama dekoro – ne taip, kaip Ispanijoje. Popiežiai statytojai laimino bažnyčių statybą. Carlo Maderno, pirmasis iš didžiųjų baroko architektų, baigė Šv. Petro baziliką pastatęs didingą fasadą (1606–1619), derantį prie centrinės lodžos, virš kurios kyla Michelangelo kupolas ir iš kurios popiežius teikia palaiminimą *urbi et orbi*. Tačiau kontrreformacijos bažnyčios prototipas – paprastas

Carlo Maderno, Šv. Petro bazilikos fasadas, 1606–1619, Roma. Šis įspūdingas ansamblis, kurio puošybos elementai atitinka vyraujančias vertikalias ir ypač horizontalias linijas, pabrėžiančias struktūrą, lig šiol laikomas Maderno šedevru.
Ph. © Phédon Salou/T





Andrea Pozzo, *Šv. Ignoto žengimas į rojų*, 1685–1694 (Šv. Ignoto bažnyčios skliautas). Puikiai išmanydami *trompe l'œil* taisykles Pozzo ir vėlesni baroko dekoratoriai bažnyčią paverčia spektaklio ir šventės vieta, skirta tikinčiųjų sielai pakylėti ir tikėjimui sužadinti.
Ph. Scala, Florence
© Larbor/T

bazilikos planas, vienintelė nava su šoninėmis koplyčiomis, transeptas su kupolu – yra Jėzaus bažnyčia, kurią 1958 m. Romoje jėzuitams ėmė statyti Vignole. Jos fasadą kūrė Giacomo della Porta (1568–1577). Ansamblis yra ir santūrus, ir didingas. Vėliau Jėzaus bažnyčios stilius išplito visoje Europoje.

Kontrreformacijos teatras

Vis dėlto popiežių veikiami Romos architektai pasuko ne šiuo keliu. Sekdami Maderno, kuris Michelangelo stilių papildė prestižiniu dekoru, o vidų išpuošė didingomis statulomis, milžiniškais baldais, Romos architektai keitė bažnyčios planą – rinkosi centriškąjį, apskritąjį ar ovalųjį. Kaitaliodami matymo kampus jie akcentavo reljefo ir erdvės įspūdį.

Dekoro elementai susipina, dangaus vaizdiniai užpildo kupolą, statuloms įkvepiamas judesys, o sienos puošiamos marmuru, auksuota bronza, porfyru, stiuku. Tokioje teatro aplinkoje liturginės apeigos tampa tikrais spektakliais. Fasadai taip pat netenka santūrumo, juose gausėja įlinkių ir išlinkių. Šv. Karolio bažnyčioje prie keturių fontanų Francesco Borromini, kuris buvo veikiau dekoratorius nei architektas, įmantriame fasade, ketvirčiu amžiaus vėlesniame nei visas kitas pastatas (1638–1641), perteikia architektūros baroko evoliuciją judesio link. Išgaubta centrinė dalis įspausta tarp dviejų šoninių įgaubtų dalių; elipsės formos vidus pasižymi banguotų linijų ir ornamentų gausa. Gianas Lorenzo Bernini, prancūzų dar vadinamas riteriu Bernini, Šv. Petro bazilikoje įrengęs



Francesco Borromini, Šv. Karolio bažnyčia prie keturių fontanų, Roma. Bažnyčios įmantrus fasadas, kuris yra veik ketvirčiu amžiaus naujesnis, palyginti su kitomis pastato dalimis (1638–1641), tarsi išreiškia Borromini nerimą savižudybės išvakarėse (1667). Šis Borromini būdingas kūrinys nesusijęs su jokia tradicija ir baroko istorijoje užima atskirą, šiek tiek dviprasmišką vietą, nes jau pranašauja rokoko atsiradimą. Dinamiškos linijos sukuria įspūdį, tarsi visas elipsės formos interjeras banguotų. *Ph. Scala, Florence* *© Larbor/T*



Giovanni Battista Gaulli, arba **Baciccia,** *Jėzaus vardo triumfas* (1669–1683), Jėzaus bažnyčios skliautas, Roma. Baciccia paveiktas baroko gūsio – figūros tarsi juda, joms gyvybę įkvepia įstrižai krintantis apšvietimas. *Ph. © Dagli Orti*

didžiulį baldakimą su nuostabiomis kolonomis (1624–1633), priešais baziliką pastatė keturių eilių kolonadą, apglėbiančią aikštės elipsę. Ji puikiai dera su 144 šventųjų statulomis viršutinėje baliustradoje. Bernini – ne tik didis baroko architektas, sukūręs daugybę rūmų, fontanų ir bažnyčių (vienas iš harmoningiausių jo kūrinių – Šv. Andriejaus bažnyčia ant Kvirinalo kalvos Romoje (1658–1670), taip pat labai svarbūs Karališkieji laiptai Vatikane, Švč. Mergelės Marijos ėmimo į dangų bažnyčia Aričijoje, Šv. Tomo Viljanuevięčio koplyčia Gandolfo pilyje). Jis buvo ir skulptorius, kurį tapytojo temperamentas skatino ieškoti ypatingo efekto.

Bernini



Šv. Teresės regėjimas, marmuras, 1644–1659 (Švč. Mergelės Marijos Nugalėtojos bažnyčios Cornaro koplyčia, Roma). Ši skulptūrinė grupė jausmingai, – juolab kad tais laikais ir šv. Ignotas *Dvasiniuose pratimuose* skelbė, jog tikėjimą reikia priimti visais jausmais ir visa vaizduote, – vaizduoja, kaip šv. Teresę angelas perveria dieviškosios meilės strėle. Daugelis komentatorių, šventosios laikyseną palaikę erotiška, nebuvo teisūs, nes kanonizacijos bulėje kalbama apie būklę, kurią šv. Teresė patyrė regėjimo metu, ir bet koks kūniškosios ir dieviškosios meilės suplakimas tik iškreiptų šio kūrinio esmę. Anot Bažnyčios, čia nėra jokio dviprasmiškumo.
Ph. Scala, Florence © Larbor/T

1598. Neapolyje gimsta Giovanni Lorenzo Bernini.
1624. Kai tokios skulptūros kaip *Prozerpinos pagrobimas* atskleidžia, kad Bernini turi monumentalumo pojūtį ir vaizduotės galią, tinkamus remiantis klasikinės skulptūros formomis kurti meną, atitinkantį kontrreformacijos dvasią, jis gauna popiežiaus Urbono VIII užsakymą sukurti baldakimą Šv. Petro bazilikai.
1629. Paskiriamas Šv. Petro bazilikos architektu ir atsideda kūrybai, kurios paskirtis – padaryti popiežiaus viešpatavimą kuo prašmatnesnį.
1628–1647. Kuria Urbono VIII antkapį. Tritono (Barberini aikštė) ir Keturių upių (Navonos aikštė) fontanų epinės skulptūros ir ryškus judesio teatrališkumas įrodo Bernini meistriškumą.
1638. Pradeda statyti Kvirinalo Šv. Andriejaus bažnyčią. Statyba buvo baigta 1678 m.
1644–1647. Sukuria jaudinantį, alsuojantį nepaprastu juslingumu kūrinį *Šv. Teresės regėjimas* (Švč. Mergelės Marijos Nugalėtojos bažnyčia).
1665. Liudviko XIV kvietimu atvykęs į Paryžių sukuria nuostabų karaliaus biustą, nors jo Luvro rytinio fasado projektas ir buvo atmestas.
1680. Bernini miršta Romoje. Jis genialiai sugebėjo derinti skirtingas meno formas, nesvarbu, ar kurdavo sakralinius, ar pasaulietinius kūrinius, ir išlikti galingas kūrėjas tiek natūralizmo, tiek ir misticizmo požiūriu.

Jo teatrališką požiūrį į plastiką išreiškia drąsios koncepcijos monumentalus Keturių upių fontanas, kurį jis 1651 m. įrengė Navonos aikštėje, priešais konkurento Borromini kūrinį – Šv. Agnietės bažnyčios fasadą. Ant uolų grotos su iškilusiu antikiniu obelisku persipina liūtas, jūrų arkliukas ir keturios veržlios upių figūros, simbolizuojančios keturis žemynus. Įgaubtų ir išgaubtų linijų, išlenktų portalų, frontonų, baliustradų, bareljefų, nišas puošiančių statulų ir karnizų vis daugėjo. Žaidžiama perspektyva, ieškoma neįprastų matymo kampų. Įvairiais neįprastais kolonų ir piliastrų deriniais kuriamas priekinio plano ar pagilinto fono įspūdis. Interjerui būdinga polichromija, maišomos retos medžiagos, lipdiniai, skulptūrinės grupės, altoriai ir monumentalūs antkapiai. Taip paneigiama bet kokia struktūros logika, metamas iššūkis svorio dėsniams ir, regis, žongliruojama erdve. Didžiulė *Gloire* Šv. Petro bazilikos choro gilumoje yra stulbinantis Bernini kūrinys, tarsi operos finalas glaustai išreiškiantis baroko esmę, iki katarsio iškeliantis antgamtiškumo įkūnijimą mene.



Le Bernin, *Dovydas* (detalė), marmuras, 1623 (Borghese's galerija, Roma). Šis valdingas veidas pavergia Bernini plastiškumo galia ir nuožmiu ryžtu to, kuris nugalėjo milžiną Galijotą.
Ph. © Lauros/Giraudon/T

Teatinas Guarino Guarini buvo ir matematikas, ir puikus menininkas. Jis statė bažnyčias beveik visur, bet jo šedevras yra Turino Šv. Lauryno bažnyčia (1666–1687). Kupolas, kurio kesonai sudaro aštuonkampę žvaigždę, yra lyrizmo ir geometrijos stebuklas. Ne mažiau svaiginančio grožio yra Šv. Sindonės koplyčia, kuri neabejotinai patvirtina, kad Guarini mokėjo meistriškai išnaudoti derinių žaismą dinamiškoje erdvėje.

Venecija gali didžiuotis ne mažiau išradingu baroko architektu Baldassare'u Longhena. Nors ir jausdamas nuoširdžią pagarbą tradiciniam Pesaro ar Rezzonico rūmų stiliui, jis sukūrė originalaus aštuonkampio plano Švč. Mergelės Marijos Gelbėtojos (1631–1687) bažnyčią su milžinišku kupolu, kuris sujungtas su tambūru plačiomis voliutomis. Išorė stebina ratu išdėstytų kolonų ir frontonų su daugybe statulų žaismu, o viena laiptų dalis leidžiasi iki Didžiojo kanalo. Longhena statė daug bažnyčių, tačiau ypač dėkingi jam turime būti už Scalzi bažnyčią, kurios interjeras žavi daugiaspalvių marmuro elementų ir skliautų sudaromu judesio įspūdžiu. Jį dar labiau sustiprina didelių korintinių piliastrų, nišų ir tarpusavyje susisiekiančių šoninių koplyčių derinys.

Apulijoje esančio Lečės miesto Katedros aikštės išskirtinis barokinių monumentų ansamblis atrodo išdėstytas ir išpuoštas tarsi prieš teatro

vaidinimą – puikiausia aplinka net Goldoni komedijai. Šv. Kryžiaus bažnyčios, pradėtos 1548 m. ir baigtos po 100 metų, fasadas yra ypatingo vadinamojo Lečės baroko šedevras. Trys persidengiančių ir vienas kitą pagyvinančių architektūrinių ir dekoratyvinių elementų lygiai priskiriami skirtingiems autoriams. Tačiau ši kolonų, baliustradų, statulų, gėlių, vaisių, festonų, kaspinų gausa neatrodo neharmoninga.

Italijos pietuose ir Sicilijoje yra daugybė tokių pat didingų ar netikėtų baroko statinių. Monrealės katedros Nukryžiuotojo koplyčia išpuošta inkrustuotu marmuru, ornamentais ir suktomis kolonomis.

Skulptūroje dominavo genialiojo Bernini, kuris Romoje viešpatavo popiežių Urbono VIII ir Aleksandro VII laikais, įmantrus ir ekspresyvus stilius, o dailėje, kuri prasidėjus manierizmo krizei išgyveno tikrą nuosmukį, atgimė dvi skirtingos, tačiau vienodai kūrybingos kryptys: viena – natūralistinė ir religinė, atstovaujama Michelangelo Merisi da Caravaggio, o



kita – eklektiška ir dekoratyvi Bolonijos mokykla, kuriai atstovauja broliai Carracci.

Caravaggio kūryba dailėje sukėlė iki tol neregėtą perversmą. Jis kūrė liaudiško realizmo dvasia, ryžtingai priešinosi plastinės išraiškos tobulybės siekiui, kuriuo taip žavėjosi renesanso menininkai, ir manierizmo paveldui. Jo kūriniai tapo stipriu religijai parankiu ginklu, nes Caravaggio tvirtai nuleido meną ant žemės. Menininko darbai, kuriuose, naudojant drastiškus apšvietimo kontrastus, tradicines krikščionybės temas išdrįstama perkelti į brutalią aplinką, keldavo didžiulius skandalus. Juos užglaistydavo tik budrūs globėjai kardinolai.

Caravaggio revoliucija

Caravaggio gyveno nežabotą gyvenimą. Per abejotinus ryšius ir plačiajai visuomenei ne visai priimtinus įpročius jis įsitraukė į tamsias aferas, net į nusikaltimus. Jis greičiausiai buvo nužudytas 1610 m., sulaukęs 37-erių. Nuo pat pradžių Caravaggio skelbė realizmą, kylantį iš tiesioginio stebėjimo, persunktą venecijietišku liuminizmu (*Būrėja*, apie 1588–1589, Luvro muziejus). Jo pirmasis svarbus užsakymas buvo Šv. Liudviko Prancūzų bažnyčios Contarelli koplyčia (1590). Jos dekorą sudaro trys didelės kompozicijos: *Šv. Mato pašaukimas*, *Šv. Matas ir angelas*, *Šv. Mato nužudymas*. Dėl visų jų buvo kilęs didelis dvasininkijos pasipriešinimas.

Tamsios ir šviesios dalys suskaido kompoziciją: ji perkertama šoniniu apšvietimu ir padalijama į galingas apimčių zonas, stipriai veikiančias žvilgsnį ir sielą. Drobė kelia visiškai priešingą įspūdį nei italų dailė. *Šv. Pauliaus atsivertime* (1600–1601, Švč. Mergelės Marijos bažnyčia Tautos aikštėje, Roma) Caravaggio pirmame plane nutapė stambų arklio pasturgalį, kuris, be kita ko, yra labiausiai apšviesta paveikslo dalis. Šviesa krinta ir ant šventojo kūno, parpuolusio po arklio kanopomis. Likusi paveikslo dalis skendi šešėlyje.

Drąsios ir neįprastos scenos, kūno padėtys bei išraiška, taip pat monumentalumas būdinga visiems vėlesniems dailininko darbams, tokiems kaip *Šv. Jono Krikštytojo nukirsdinimas* (Valetos katedra, Malta), *Guldymas į karstą* (Vatikano pinakoteka, Roma), *Švč. Mergelės Marijos mirtis* (Luvro muziejus). Dvasinis gilumas išlieka, juolab kad tikrovė atskleidžiama su stebinančia vidine galia. Sakraliniams epizodams tai suteikia neginčytinos vertės aktualumo, kuris geriausiai atitinka kontrreformacijos intencijas – galinga vaizdinių įtaiga paveikti tikinčiųjų jausmus, paskatinti juos medituoti.

1606 m. apkaltintas įvykdęs žmogžudystę dailininkas buvo priverstas palikti Romą. Jis išvyko į Neapolį ir ten sukūrė neįprastus noktiurnus

Kairiajame puslapyje: **Rezzonico rūmai** (dabar Venecijos XVIII a. meno muziejus), Venecija. Baldassare'as Longhena ėmėsi statyti šiuos rūmus prie Didžiojo kanalo Bon-Priuli šeimos užsakymu 1657 m. Tačiau vykstant statyboms pastatą nupirko Rezzonico šeima ir darbams tęsti nusamdė Massari. Jis paaukštino pastatą vienu aukštu, įrengė pokylių salę ir pakvietė dirbti daugybę menininkų, tarp jų ir Tiepolo. Šis ištapė plafoną. *Ph. © F. Eustache/ Archipress*



Dešiajame puslapyje: **Caravaggio,** *Šv. Pauliaus atsivertimas,* 1600–1601 (Švč. Mergelės Marijos Liaudies bažnyčia, Roma). Paveiksle, sukurtame tuo pat metu kaip ir *Šv. Petro nukryžiavimas,* vaizduojamas momentas, kai Saulius, būsimasis šventasis, guli parkritęs apakintas regėjimo. Arklio formas ir nukritusio raitelio rakursą tarsi iš viršaus užliejusi šviesa banalų atsitikimą – žmogus nukrito nuo arklio – paverčia nepaprastos jėgos kupinu antgamtišku įvykiu. *Ph. © Scala/Arch. Larbor*

Septyni gailestingumo darbai, paskui dirbo Sicilijoje ir Maltoje. *Šv. Lozoriaus prisikėlimas* ir *Piemenys sveikina Kristų* (Mesinos muziejus), *Šv. Liucijos laidotuvės* (Šv. Liucijos bažnyčia, Sirakūzai) stulbina šviesos kontrastų patetiškumu. Caravaggio revoliucija tiek vaizdo kadravimo, tiek ikonografijos požiūriu turėjo didelį poveikį. Romoje ištisa kosmopolitiškoji mokykla ėmė naudoti jo šešėliavimo efektus ir liaudišką natūralizmą. Toskanietis Gentileschi, venecijietis Saraceni, vokietis Elsheimeris, prancūzas Valentinas, romietis Bargianni, mantujietis Manfredi, olandai Honthorstas ir Terbrugghenas supažindino Italiją ir kitus kraštus su karavadžizmu. 1601 m. Romoje dirbęs Rubensas taip pat buvo paveiktas šios revoliucijos. Caravaggio būdamas Neapolyje padėjo vietos dailininkams atsikratyti provincialumo ir pakurstė stilistinę pakraipą *maniera tenebrosa.* Iš Neapolio ispanas Ribera parsivežė į savo šalį dramatiškus nakties kontrastų akcentus. Karavadžizmas per Honthorstą, Terbruggheną ir Utrechto mokyklą išplito Olandijoje, per Rubensą – Flandrijoje, o Prancūzijoje jis tapo populiarus įvairiuose provincijos tapytojų būreliuose.

Italijai išgyvenant meno nuosmukį broliai Annibale ir Agostino Carracci bei jų pusbrolis Lodovico 1585 m. Bolonijoje įkūrė Keliaujančiųjų akademiją, siekdami atgaivinti tikrąsias dailės vertybes. Jie garbino eklektiką ir tai aiškiai parodė vykdydami pirmą svarbų užsakymą: 1597 m. Annibale's ir Agostino ištapytoje Farnese's rūmų (Roma) didžiojoje galerijoje mitologinės scenos galingos ir dinamiškos. Šis klasicizmą pranašaujantis kūrinys sukėlė didelį atgarsį Italijoje ir visoje Europoje.

Kairiajame puslapyje: **Caravaggio,** *Šv. Mato pašaukimas,* 1599–1600 (Šv. Liudviko Prancūzų bažnyčia, Roma). 1590 m. Caravaggio gavo svarbų užsakymą – dekoruoti Contarelli koplyčią Šv. Liudviko Prancūzų bažnyčioje. Tuo metu jam buvo 29 metai. 1599–1600 m. Caravaggio nutapė šoninius paveikslus *Šv. Mato pašaukimas* ir *Šv. Mato nužudymas,* o 1600–1602 m. – altoriaus paveikslą *Šv. Matas ir angelas.* Paveiksle *Šv. Mato pašaukimas* atkuriama istorinė tiesa. Čia pavaizduotas Matas, renkantis mokesčius. Tuo metu pasirodo Kristus, lydimas šv. Petro, ir valdingai pirštu parodo savo būsimą mokinį ir Evangelijos skleidėją Matą. Visame paveiksle dominuoja apšvietimas, kuriuo išryškinamas veidas, petys ar koja. Paskirstyti šviesos ir šešėlių akcentai epizodui suteikia įtampos, dramatiškumo.
Ph. © Scala



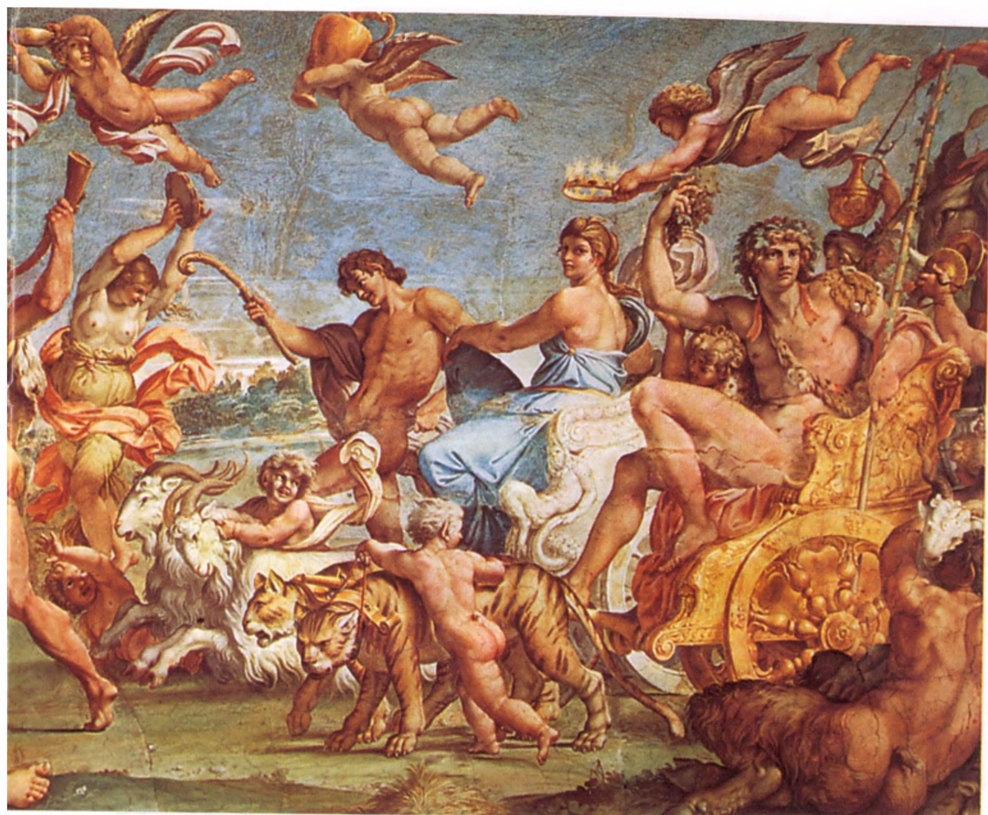
Annibale Carracci, *Bakcho ir Ariadnės triumfas,* 1597–1605 (Farnese's rūmai, Roma). Rūmų galerijos skliauto lubų puošyba sąmoningai pasaulietinė ir visiškai neatspindi kontrreformacijos dvasios, tačiau kardinolas Odoardo Farnese visiškai nenustebo savo rūmuose išvydęs tokius stabmeldiškus siužetus. Nepaisant bendro ansamblio sunkumo, masių pusiausvyra liudija geriausias klasikines tradicijas. *Ph. Scala, Florence/T*



Carracci eklektika ir humanizmas

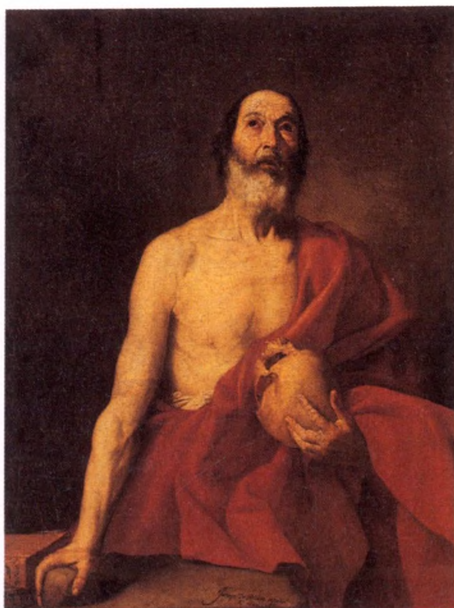
Brolių Carracci kūryba yra puikus pagoniško humanizmo revanšas kontrreformacijos dvasiai. Michelangelo ir Raffaello įtaka jų kūriniuose jaučiama, bet jie labiau nutolę nuo bažnyčios. Carracci visų pirma norėjo patikti, o ne pamokslauti ar mokyti. Jų eklektika veikiai ėmė oponuoti karavadžizmui ir vieniems menininkams kėlė susižavėjimą, o kitiems – nerimą. Jie sulaukė daug sekėjų – tų, kuriuos Caravaggio tiesa trikdė, o Bolonijos meistrų įkarštis skatino ir masino.

Domenichino, Guercino, Guido Reni, žinomas kaip Guido, Albano, Lanfranco, tėvas Pozzo, laikomi pagrindiniais Carracci mokiniais, buvo susipažinę su vertybėmis ir pagundomis, dažnai prieštaringomis, kurių buvo gausu Romos ir ypač Bolonijos bažnyčiose ir rūmuose, su dinamiškos puošybos elementais, kur kartais susilieja eklektika ir barokas. Guido Reni buvo ekspresionistas, turintis originalią įžvalgos dovaną. Tai įrodo *Aurora* (1614) Pallavicini rūmuose, *Kūdikių žudynės* (Bolonijos pinakoteka) arba *Elenos pagrobimas* (Luvro muziejus), kur klasikinėse mizanscenose Raffaello įtaka sumišusi su venecijietiškomis reminiscencijomis. Domenichino, bolonietis kaip ir Carracci, turi judesio pojūtį. Jo kompozicijos



nepaprastai gyvos (*Šv. Andriejaus nužudymas*, Šv. Grigorijaus koplyčia, Roma). Guercino, vieno iš žymiausių Bolonijos mokyklos atstovų, kūriniuose, – kurie dėl manierizmo yra šiek tiek prėski ar sustingę, – puikiai perteikiamas šviesos pojūtis. Jis itin išryškėja paveiksluose *Erminija ir Tankredas* (Doria Pamphili galerija, Roma), *Zuzana ir seniai* (Prado muziejus, Madridas) ir Pjačencos katedros kupolo tapyboje (1626).

Barokas, nepaisant tam tikro pasipriešinimo, triumfavo visur. Jis buvo stiprus ir rėmėsi įstatymo galia, nes Bažnyčios prestižas ir turtai jį palaikė. Naujieji religiniai ordinai kvietė baroko menininkus kurti viešųjų monumentų, puošti jų bažnyčių ir namų. Carracci buvo lyg saitas tarp didžiosios italų renesanso dailės ir Prancūzijos klasicizmo, o Ribera atliko panašų vaidmenį perduodamas Caravaggio realizmą „aukso amžiaus" Ispanijai.



Jusepe de Ribera, *Atgailaujantis šv. Jeronimas,* 1648? (Luvro muziejus, Paryžius). Dailininkas, mėgstantis tamsokas šešėliuotas kompozicijas su aiškiu apšvietimu, suteikia šiam paliegusiam pakylėtai aukštyn žvelgiančio senio kūnui įspūdingą emocinę jėgą. Ribera, nors ir gyvenęs Neapolyje, liko ištikimas dramatiškam ispaniškajam pamaldumui, jo paveiksluose šventųjų veidai užima ypatingą vietą. *Ph. © G. Blaot/RMN*



Guido Reni, *Dejanira ir kentauras Nesas,* 1620–1621 (Luvro muziejus, Paryžius). Šis paveikslas nutapytas Mantujos kunigaikščiui Ferdinandui de Gonzague'ei, vėliau pateko į Anglijos karaliaus Karolio I kolekciją, dar vėliau tapo Liudviko XIV nuosavybe. Šis judesio pilnas kūrinys atspindi kontrastingą Caravaggio natūralizmą, bet Guido Reni jį papildo savita nematerialia ekspresija, savaip paskirstydamas šviesą ant nepaprastu juslingumu trykštančių kūnų. *Ph. © Dagli Orti*

ŠLOVINGAS PRANCŪZIŠKO-JO KLASICIZMO AMŽIUS

Tvarka ir saikas, kuriuos Prancūzija paveldėjo iš renesanso, buvo kliūtis barokui. Tačiau pastarasis buvo ryškus jėzuitų, kurių vaidmuo dvasiniam atgimimui buvo labai svarbus, bažnyčių architektūroje pradedant nuo Romos Jėzaus bažnyčios. Dinamiška fasadų puošyba, pastatų išorės ir vidaus prabanga bei perkrovimas būdingas stiliui, klaidingai vadinamam „jėzuitišku". Šio stiliaus pavyzdžiai – Šv. Gervazo bei Šv. Pauliaus ir šv. Liudviko bažnyčios Paryžiuje, Dievo Motinos bažnyčia Havre, architekto Jacques'o Lemercier pastatyta Sorbonos bažnyčia (1635) ir pati „itališkiausia" Paryžiuje Val de Graso bažnyčia (1643), taip pat Paryžiaus Šv. Roko bažnyčia (1653), kurią baigė Robert'as de Cotte'as.

Tėvas Martellange'as, jėzuitas architektas, dirbęs Romoje, yra pastatęs daug savo ordino bažnyčių ir kolegijų koplyčių Piui, Mulene, Dižone, La Fleše. Be to, jis parengė Šv. Pauliaus ir šv. Liudviko bažnyčios, kurią 1627–1641 m. pastatė tėvas Derand'as, planus.

Kupolas, kuris buvo paplitęs itališkose bažnyčiose, kelia problemų. Dažniausiai jis uždėtas ant pendentyvo ir jį gaubia skliautas. Iškeltas ant paaukštinto tambūro kupolas yra Paryžiaus Basųjų augustinų bažnyčioje (1608, dabar – Dailės mokyklos koplyčia), Karmelitų bažnyčioje (1613, dabar – Katalikų institutas), Šv. Pauliaus ir šv. Liudviko bažnyčioje Sorbonoje, kur Lemercier pritaikė dažniausiai naudojamą tipą: tambūras

François Mansart, pagrindinis Balerua pilies fasadas, Kalvadosas, Prancūzija, 1626–1636. Dekoro elementų santūrumas, itin išryškinti dideli nuožulnūs stogai ir derinant įvairias medžiagas (čia akmuo ir plytos) išgautas spalvingumas buvo būdinga Prancūzijos architektūrai Liudviko XIII laikais.
Ph. © J.-C. Thiallier-Galliphot - DR/T



apsuptas kolonų, su langais, pro kuriuos apšviečiamas kupolo vidus. Keturių tautų kolegijoje (1667, Prancūzijos institutas) Louis Le Vau ant centrinės koplyčios uždėjo ištęstą ovalų kupolą; jis dominuoja virš fasado portiko, tarp dviejų išlenktų ir su kraštiniais paviljonais sujungtų sparnų, kurie atrodo įkvėpti itališkojo baroko. Civilinėje architektūroje Italijos įtaka jaučiama mažiau. Amžiaus pradžioje statyta daugybė rūmų provincijoje ir rotušių miestuose. Klasicizmas įtvirtintas François Mansart'o 1626–1636 m. Normandijoje statytuose Balerua rūmuose, patobulintas 1635–1638 m. Blua pilies Orleano sparne, o tobulybės viršūnę pasiekia Louis Le Vau 1657–1661 m. surintendentui Fouquet pastatytoje Vo le Vikonto pilyje. Ansamblis yra originalus: pilis sudaryta iš daugybės blokų, kyšančių vienas už kito, karūnuotų smailais stogais. Kupolas kyla virš centrinio paviljono, kuriame yra didysis ovalus salonas, dekoruotas Le Bruno tapyba ir stiuko lipdiniais.

Priešais sodo pusės fasadą kraštovaizdžio architektas Le Nôtre'as sukomponavo pirmąjį iš didelių harmoningų ansamblių, kur parteriai, žalumos ir vandens plotai, supami giraičių, tęsiasi ligi horizonto ir primena teatro mizanscenas. Taip atsirado prancūziškasis parkas. Mansart'as 1635–1645 m. pastatė La Vrillière'o rūmus Paryžiuje (dabar Prancūzijos bankas), kuriuos, nors ir smarkiai pertvarkytus, galima laikyti



Pierre Le Muet, Val de Graso bažnyčia, 1645–1665, Paryžius. Klasikinės architektūros teoretikui Le Muet buvo pavesta baigti šią bažnyčią, prie kurios buvo dirbęs Mansart'as, o vėliau Lemercier. *Ph. L. Joubert © Larbor/T*



Louis Le Vau, Vo le Viconto pilis, 1657–1661. Šios pilies įžūli prabanga sukėlė Liudviko XIV pavydą ir dėl to jos savininkas vyriausiasis intendantas Fouquet pateko karaliaus nemalonėn. Vo le Vikonto pilis gali atrodyti kaip Versalio pranašystė. Le Vau, Le Nôtre'as, Le Brunas – trys kūrėjai, kurie vėliau senajam Liudviko XIII medžioklės paviljonui suteikė išties karališką išvaizdą, – čia susivienijo tam, kad sukomponuotų ansamblį, kuriame harmoningai dera architektūra, vidaus dekoras ir parkai. O fontanas papuoštas garsiosiomis Vo nimfomis.
Ph. © Vu du Ciel par A. Perceval/T

paryžietiškų rūmų su priešais įrengtu kiemu-parku prototipu. Fasadas yra atitrauktas toliau nuo gatvės. Dauguma Mansart'o kūrinių Paryžiuje sunaikinta, tačiau galima pasigrožėti Apreiškimo bažnyčia Šv. Antano gatvėje, Aumont'o rūmų (1656) sodo pusės fasadu, Guénégaudo rūmais (1648–1651, dabar Medžioklės muziejus), Fieubet rūmais (1650) ir įvairiomis pilimis provincijoje. Vis dėlto didžiausias to laikotarpio architektas buvo Louis Le Vau. Jis Šv. Liudviko saloje, naujame aristokratų kvartale, pastatė Lambert'o (1640–1644) ir Lauzuno (1650–1657) rūmus. Taip pat jis yra daugybės kitų rūmų ir pilių autorius, iš jų įspūdingiausia Vo le Vikonto pilis. Iš pradžių jis buvo Mazarini architektas, vėliau pateko karaliaus žinion, o 1654 m., po Lemercier mirties, buvo paskirtas pirmuoju valstybės architektu. Kai 1661 m. Fouquet neteko karaliaus malonės, Louis Le Vau su visa savo komanda, įskaitant Le Bruną ir Le Nôtre'ą, tapo visišku Liudviko XIV pavaldiniu ir jam buvo pavesta pertvarkyti Versalio rūmus.

Le Vau priskiriami nemaži nuopelnai už karališkųjų pastatų su itališkais stogais-terasomis stiliaus pradmenis, o Jules'is Hardouinas-Mansart'as, François giminaitis, nuo 1678 m. karaliaus iniciatyva jo garbei ėmė rekonstruoti įspūdingą prancūziškojo klasicizmo simbolį, reikšmingą monarchijos propagandos įrankį – Versalio rūmus. Vadinamasis Versalio menas yra architektūros, dekoro, interjero ir parkų vientisas ansamblis.

Jules Hardouin-Mansart,
Vandomo aikštė,
1686–1699, Paryžius.
Ph. L. Joubert © Larbor/T



Kitaip tariant, tai matmenų, šviesos, harmonijos ir tvarkos derinys, sudarytas visų amatininkų pastangomis vadovaujant puikiems meistrams. Versalis yra pavyzdys tobulos pusiausvyros tarp to, kas jau egzistavo, t. y. kraštovaizdžio ir erdvės, ir to, kas sukurta, t. y. rūmų ir jų aplinkos. Tai akmens, medžių, skulptūrų ir vandens spektaklis. Saulės aura jaučiama visur – tai sudievinto karaliaus buveinė.

Tuo metu, kai Versalis kūrėsi, – dvi kartos jam davė tai, ką turėjo geriausia, – Prancūzijos klasicizmas klojosi pamatus. Pastatų vyriausiojo prižiūrėtojo pareigas tuo metu ėjo Colbert'as. Jis rūpinosi didžiausiais meniniais ir architektūriniais projektais. Viskas turėjo būti kruopščiai apgalvota – idėjos, atlikėjai, įgyvendinimas. Pagrindinis tvarkdarys buvo Le Brunas – pirmasis karaliaus dailininkas nuo 1661 m. 1648 m. buvo įkurtos Karališkoji dailės ir skulptūros akademija ir 1666 m. Prancūzijos akademija Romoje. Jos rengė menininkus ir vykdė meno sklaidą. Gobelinų baldų ir kilimų manufaktūra skatino įvairius amatus, plėtojo ir centralizavo gamybą.

Versalyje Hardouinas-Mansart'as pastatė Didįjį Trianoną, Didžiąsias ir Mažąsias arklides, bendrųjų patalpų pastatą (dabar Larrey ligoninė), Dievo Motinos katedrą. Jis taip pat suprojektavo Sen Klu, Medono, Marli ir Dampierre'ų pilis, Noajo rūmus ir padidino Sen Žermen prie Lė pilį. Šioje pilyje su Le Nôtre'u jis sukūrė garsiąją terasą. Santūrios ir didingos Hardouino-Mansart'o kūrybos palikimas – puiki prancūziškojo klasicizmo brandos išraiška – yra milžiniškas. Paryžiuje, Marė kvartale, iki mūsų dienų išlikę pačiam architektui priklausę Sagonės rūmai (1680), taip pat jis parengė Vandomo aikštės ir Invalidų bažnyčios projektus. Po Hardouino-Mansart'o mirties 1708 m. juos baigė Robert'as de Cotte'as. Pastarasis taip pat baigė Mansart'o suprojektuotos Karališkosios koplyčios statybas Versalyje.

Liudvikas XIV neapleido Luvro, išreiškiančio monarchijos tęstinumą. Lemercier, kuris buvo Pierre'o Lescot įpėdinis, Le Vau ir jo žentas François d'Orbay, pastatė Laikrodžio paviljoną ir taip uždarė Kvadratinį kiemą. Trokšdamas rūmų fasadui suteikti ypatingo didingumo, karalius 1665 m. į Paryžių pakvietė Bernini, bet jo projekto užmojis karalių išgąsdino, o Colbert'as nusprendė, kad per brangu. Bernini nesutiko apriboti savo ambicijų. Tada komisijai, kurios nariai buvo Claude'as Perrault, Le Vau ir d'Orbay, buvo pavesta įrengti įžymiąją kolonadą (1668) – puikų klasicizmo apogėjaus liudijimą. Ji sukomponuota iš korintinių kolonų su kolosaliais orderiais. Kolonos stovi ant lygaus pagrindo, o viršuje yra itališko stiliaus terasa. André Malraux, būdamas kultūros ministru, liepė iškasti griovius, bet tai buvo nevykęs projektas. Atsisakius Bernini projekto buvo padarytas galas baroko tendencijoms Prancūzijoje.

Versalio menas



Jules Hardouin-Mansart ir Robert de Cotte, Didysis Trianonas, 1687–1688. Pastatytas pagal itališkų rūmų modelį vadinamasis marmurinis Trianonas yra tik vieno aukšto, dekoruotas marmuriniais piliastrais, su plokščią stogą remiančia baliustrada. Nuo peristilio prasideda du sparnai ir dvi fasado iškyšos. Parko planas išliko nepakitęs iki mūsų dienų.
Ph. © Jacques Girard/T

Liudvikas XIV, mėgęs gamtą ir šviesą, pasirinko Versalio sodžių, apsuptą miškų ir tvenkinių, kur jo tėvas Liudvikas XIII buvo pastatęs nedidelę plytų pilį. Ją pertvarkyti pradėta 1661 m., o darbai truko penkiasdešimt metų.

Karaliaus įsakymu Le Vau marmurinio kiemo prieigose paliko ankstesnę konstrukciją, tačiau ją pertvarkė. 1670 m. Liudvikas XIV nusprendė Versalį padaryti savo karalystės sostine ir įsakė praplėsti pilį ir parką (tai buvo pavesta Le Nôtre'ui), prie rezidencijos pastatyti karališkąjį miestą. Pradėję darbus 1678 m. d'Orbay ir Mansart'as iš parko pusės pastatė plytų pilį supančius erdvius rūmus iš akmens. Vidurinė rūmų dalis kvadratinė, o šiek tiek atitraukti atgal didžiuliai rūmų sparnai ištęsti ilgyn palei šiaurės–pietų ašį.

Šį didingą, bet šaltą išdėstymą pagyvina kolonų, piliastrų, balkonų, skulptūrų,vazų ir trofėjų, išdėstytų ant terasinių stogų baliustradų, derinys. Dailininkas Le Brunas nuo 1674–1675 m. karaliui leidus vadovavo vidaus tvarkymo darbams. Aplink rūmus buvo sukomponuotas intelektualiai ir estetiškai tobulas ansamblis, įrengti parkai su giraitėmis, kurias pagyvina skulptūrinės grupės ir pavie-



Svarbiausios Versalio datos

1624. Liudvikas XIII įsako pastatyti medžioklės paviljoną. Prabėgus dešimtmečiui architektas Philibert'as le Roy jį pertvarko į pilį.

1661. Liudvikas XIV įsako Le Vau ir Le Brunui pastatyti ir išpuošti naują pilį, įkomponuojant į ją senąją. Įrengti parkus buvo patikėta Le Nôtre'ui. Po Le Vau mirties (1670 m.) darbus tęsė Jules'is Hardouinas-Mansart'as ir François d'Orbay.

1678–1686. Jules'is Hardouinas-Mansart'as sukuria Veidrodžių galeriją, ją dekoruoja Le Brunas.

1687. Jules'is Hardouinas-Mansart'as pastato Didįjį Trianoną.

1710. Baigiama koplyčia – Robert'o de Cotte'o kūrinys.



Bakcho ir Rudens baseinas (detalė). Aštuonkampio formos baseinas papuoštas iš švino išlieta skulptūrine grupe, vaizduojančia paslaptingai besišypsantį Bakchą, brolių Marsy sukurtą pagal Le Bruno eskizą.
Ph. © R-Mazin-Top/T

Apolono baseinas. Stipriausias rytų–vakarų ašies taškas yra Apolono baseinas, įrengtas 1679 m. Mažojo parko pakraštyje. Jis yra keturskiltės formos, 127 m ilgio ir 87 m pločio, centre – švininė Apolono vežimo skulptūrinė grupė, kurią išliejo Tuby pagal Le Bruno eskizus. Fontane vaizduojamas saulėtekis: keturi žirgai šuoliuodami dangaus skliautu traukia Saulės vežimą, išnyrantį iš jūros. Tolumoje, už besidriekiančio žalio kilimo, matyti rūmų fasadas.
Ph. © P. Tetrel-Explorer/T

nės statulos, baseinai, kur vyksta feeriški vandens spektakliai.

Karaliaus Saulės kambarys ir lova yra šios beveik mistiškos tvarkos centras. Tai valstybės, kurią lyg dangaus šviesulys įkūnijo monarchas, centras. Jo spindesys iš Versalio sklido po visą Prancūziją ir net po Europą, kitur irgi imta statyti tokius „saulės rūmus".

Aplink karaliaus apartamentus valdovo nurodymu buvo išdėstyti karalienės ir kraujo princų apartamentai, dvariškių, ministrų, tarnų patalpos, iškilmių salės, iš jų pačią puošniausią – Veidrodžių galeriją (1678–1686) – įrengė Jules'is Hardouinas-Mansart'as. Jis yra ir 1699 m. pradėtos koplyčios autorius. Vidaus darbams vadovavo Le Brunas. Dailininkai, skulptoriai, dekoratoriai ir kitų sričių amatininkai, vadovaujami vyriausiojo dailininko, Versalį pavertė prancūziškojo klasicizmo sinteze ir kvintesencija. Vidui įrengti buvo naudojamas spalvotas marmuras ir bronza, veidrodžiai ir auksuoti lipdiniai, o Veidrodžių galerijos skliautą ištapė pats Le Brunas.

Versalis – visagalio valdovo rūmai, valstybės centras, dvaro rezidencija – apakino Europą ir turėjo didelę įtaką jos menui. Versalis buvo kuriamas iki paskutinių Liudviko XIV gyvenimo metų. Rūmai buvo ne uždari, o plačiai atverti visiems ir visada, nes karaliaus priedermė buvo tarsi spektaklį pavaldiniams rodyti viešą ir privatų savo gyvenimą, surežisuotą pagal kruopščiai parengtą protokolą.

Tai buvo nuostabiausias teatras. Ir nors pagrindinis aktorius bei jį supę epizodinių vaidmenų atlikėjai – spindinti dvariškių ir ministrų svita – išnyko, ligi mūsų dienų išliko prabangios dekoracijos.





Pierre Puget, *Atlantai*, 1656 (Tulono laivybos muziejaus fasadas, Prancūzija). Šie nuostabūs Atlantai, kaip ir dauguma Puget skulptūrų, pasižymintys jėga ir įtampa, yra vieni pirmųjų skulptoriaus kūrinių. Iki tol Puget buvo žavimasi tik kaip dailininku. Iki Antrojo pasaulinio karo šie Atlantai puošė čia įkurtos miesto rotušės fasadą.
Ph. © Giraudon/T

Karališkosios aikštės turi didelę reikšmę urbanistiniame klasicizmo dekore. Savaime suprantama, aikštės centre stovi Liudviko XIV skulptūra. Ji žymi aikštės ašį. Aikštės vėdina miestus, kur tiesiamos linijinės gatvės, ieškoma perspektyvų ir viskas išdėstoma tiesia linija, kartais lygiagrečiai su fasadais. Paryžiuje Karališkoji aikštė (1606–1612, dabar Vogėzų aikštė) yra keturkampė su 36 pastatais iš pakaitomis sumūrytų akmenų ir plytų imitacijos. Jie visi panašūs, išskyrus aukštesnius vienas priešais kitą stovinčius Karaliaus ir Karalienės rūmus. Hardouinas-Mansart'as suprojektavo Pergalės (1685) ir Vandomo (1686–1699) aikštes. Pastaroji buvo apstatyta tik 1702–1720 m.

Provincijos miestai – Bordo, Lilis, Avinjonas, Dižonas, Provanso Eksas, Lionas – gražėjo vadovaujant intendantams ar valdytojams. Buvo statomos rotušės (pavyzdžiui, Hardouinas-Mansart'as yra buvusios vyskupijos centro Kastro miesto rotušės projekto autorius, jam taip pat priskiriamos Arlio ir Bekero rotušės), privačios rezidencijos, memorialiniai vartai (Šv. Dionizo ir Šv. Martyno vartai Paryžiuje, Paryžiaus vartai Lilyje, papuošti skulptūromis), bažnyčios. Buvo kuriami fontanai. Vaubanas

nesitenkino vien įtvirtinimų statybomis. Jis buvo urbanistas ir rengė ištisų miestų planus (iš jų reikšmingiausias yra Nef Brizako), projektavo pastatus ir kanalus.

Statulų išraiškingumas ir santūrumas

Renesanso tradicija buvo įkvėpimo šaltinis skulptoriams, kurie priešinosi barokui ir pirmiausia berninizmui. Vienintelis ar beveik vienintelis baroko tradicijos nuoširdžiai laikėsi provansietis Pierre'as Puget. Jo skulptūros trykšta jėga, skausmo iškankinti veidai pilni ekspresijos (*Milonas iš Krotono*, 1683, *Persėjas, išvaduojantis Andromedą*, 1685, Luvro muziejus). Susiformavęs Romoje ir Florencijoje, pabuvęs navų dekoratoriumi Tulone, vėliau jis tik retkarčiais dirbo Versaliui, kurio pagrindinis skulptorius tuo metu buvo François Girardonas.

Girardono stilius yra ramus ir saikingas, o Puget – staigus ir triukšmingas. Girardonas sukūrė daugybę skulptūrų ir jų grupių parkuose. Jo įžymiausia helenizmo įkvėpta skulptūra *Apoloną aptarnauja nimfos* (1668) Apolono giraitėje Versalyje yra vienas iš harmoningiausių klasikinės plastikos kūrinių. Girardono sukurtas Richelieu antkapis Sorbonos koplyčioje (1675–1677) dvelkia didingumu.

Iškiliausi to meto skulptoriai kūrė didingus Karaliaus Saulės rūmus. Antoine'as Coysevoxas, nors ir prijautė berninizmui, sugebėjo išlikti santūrus. Nors jo nuostabūs Liudviko XIV ir ypač Liudviko II Burbono Kondė (1686, Luvro muziejus) biustai, kuriems genijus suteikė gyvumo sukoncentruodamas jėgą veide ir pavaizduodamas peruko ar drapiruotės judesį, nėra prastesni už Bernini karaliaus biustą, sukurtą viešint Prancūzijoje. Coysevoxo uždegantis išraiškingumas prieštarauja Versalio saikingam menui.

Ten ir kitose karališkosiose pilyse taip pat darbavosi Jeanas Baptiste'as Tuby, broliai Nicolas ir Guillaume'as Coustou (žinomi jų *Marli arkliai Luvre*, o kopijos – Eliziejaus laukuose), Étienne'as Le Hongre'as, Gérard'as Marsy (*Saulės arkliai* Apolono grotoje Versalyje) ir jo brolis Balthazaras. Le Brunas buvo šios skulptorių plejados, kuri puikiai sugebėjo



Pierre Puget,
Milonas iš Krotono,
1683 (Luvro muziejus, Paryžius). Graikų atletą, garsų herakliška jėga, Puget vaizduoja kaip senstelėjusį žmogų. Pasak legendos, Milonas negalėjo išlaisvinti kelmo, kurį norėjo išrauti, plyšyje įstrigusios rankos ir liūtas jį sudraskė. Į baroką ir įmantrybes linkęs Puget nebuvo laikomas vertu dalyvauti įgyvendinant didžiulį sumanymą – Versalį. Jo skulptūros *Andromeda* ir *Milonas iš Krotono*, pompastiškai pristatytos karaliui, buvo pašalintos iš parko.
Ph. © R. Roland-Artepho/T

pritaikyti kūrinius prie architektūros ir parkų, įkvėpėjas ir koordinatorius. Jie laikėsi programų, bet jos, užuot pažabojusios, žadino jų vaizduotę.

Simonas Guillainas yra dviejų puikių bronzinių skulptūrų ant *Pont au Change* autorius. Jos vaizduoja jauną Liudviką XIV tarp jo tėvo Liudviko XIII ir motinos Onos Austrės. Baroko įtaka jaučiama iš laikysenos ir drapiruočių (1647, Luvro muziejus). Jis taip pat kūrė antkapius, bet šioje srityje pranašesni buvo Gilles'is Guérinas ir Michelis I Bourdinas, Jeanas Warinas ir Guillaume'as Dupré. Pastarieji du taip pat žinomi kaip puikūs monetų graveriai.

Jacques'as Sarrazinas buvo Guillaino mokinys, susiformavęs Italijoje. Jo kūriniai, kuriems būdinga romietiški akcentai ir baroko nuspalvinta inspiracija, kartais atrodo teatrališki. Antkapinės statulos *Besimeldžiantis kardinolas de Bérulle'is* (Luvro muziejus) judesys gražus, kaip ir Michelio ir François Anguier skulptūros *Gimimas*, perkeltos iš Val de Graso bažnyčios į Šv. Roko bažnyčią.

Dvasingumas ir natūralizmas tapyboje

Tapyboje vyko identiteto paieškos, bet Romoje, tarp gausybės plūstančių srovių, jį rasti buvo nelengva. Ten amžiaus pradžioje karavadžizmo paveiktų dailininkų vaidmuo buvo svarus. Vouet, Jacques'as Blanchard'as, Valentinas, Michelis Corneille'is, Nicolas Tournier atnešė į Prancūzijos mokyklą judesį bei dramatišką apšvietimą ir taip užpildė tuštumą, atsiradusią po Jeano Fouquet mirties (apie 1480). Iš tiesų Fontenblo mokyklos itališka maniera greitai išsisėmė ir Marija Mediči 1622 m. dekoruoti Liuksemburgo rūmų buvo priversta pakviesti užsienietį – flamandą Peterį Paulių Rubensą.

Jacques Callot,
Pakaruoklių medis,
iliustracija iš ciklo
Didieji karo baisumai,
1633. (Nacionalinė biblioteka, Paryžius).
Šioje serijoje vaizduojama Liudviko XIII kariuomenės invazija į dailininko gimtąją Lotaringiją.
Ph. Jeanbor © Larbor/T





Georges de La Tour, *Jobas, išjuokiamas žmonos*, 1652 (Vogėzų departamento muziejus, Epinalis). Siužetas sukėlė nemažai diskusijų, įvairūs autoriai siūlė kūrinį pavadinti *Kalinys, Angelas, išlaisvinantis šv. Petrą* arba įžvelgdavo šv. Alekso gyvenimo epizodą. Pavadinimas *Jobas, išjuokiamas žmonos* atsirado po ilgų tyrinėjimų ir yra vienas tikėtiniausių. Šis paveikslas – vieno iš pagrindinių Prancūzijos karavadžistų La Touro noktiurnas. Apšvietimas nepaprastai įspūdingas, o kartu ir paradoksalus. Išryškinami modeliuoti tūriai (Jobo keliai) arba šviesa krinta ant didelių plokštumų, kuriose ryškėja grafinės linijos (moters profilis), pabrėžiamos nervingais potėpiais. Šis paslaptingas kūrinys kai kuriems aiškintojams pasirodė kaip meditacija apie žmogaus vargą, moteris visai neatrodo išjuokianti vargšą Jobą, bet veikiau jo gailinti ir palinkusi virš jo su užuojauta. Kad ir kaip būtų, regime tik keistą dialogą, kuris, regis, dar labiau izoliuotas ir patetiškas nakties tuštumoje, kur apsikeitimas žvilgsniais įgauna jaudinančią galią. *Ph. H. Josse © Arch. Larbor/T*

Ta tuštuma skatino jaunus menininkus keliauti mokytis tapybos ar net gyventi į Romą, kuri buvo spinduliuojantis kūrybos židinys. Kai kurie iš jų ten praleido nemažai laiko, pavyzdžiui, Vouet, Vignonas, Tournier, Sébastienas Bourdonas, o Valentinas, Poussinas, Claude'as Lorrainas ten liko visam gyvenimui. Caravaggio dramatizmas, jo nauja tapymo ir žmogaus bei gamtos vaizdavimo maniera susidūrė su solidžiu flamandų ir olandų realizmu. Pastarieji taip pat pasiūlė būdų atsinaujinti, daugiausia tapant natiurmortus ir portretus.

Lotaringija, tuomet nepriklausoma kunigaikštystė, tapybos raidoje tuomet atliko pagrindinį vaidmenį. Šio krašto dailininkai maišydami dramatizmą ir natūralizmą išreiškia dvasinę įtampą, nuspalvina ją vidine koncentracija, nuoširdumu ir asketiška dvasia. Jacques'as Callot įspūdingose ciklo *Didieji karo baisumai* graviūrose (1633) parodydamas prievartą



ir karo nelaimes ar liaudišką bufonadą ne tik atskleidžia socialinę tikrovę, jis daug dėmesio skiria ir šviesos perteikimui *(Trys vienodos kortos)*. Jo tėvynainį Georges'ą de La Tourą taip pat įkvėpė kasdienis gyvenimas. Jis natūralizmą perteikia per šviesos ir šešėlio kontrastą. *Būrėja* (Metropoliteno muziejus, Niujorkas) arba *Sukčius su būgnų tūzu* (Luvro muziejus, Paryžius), *Kūdikis* (Reno muziejus), *Jobas, išjuokiamas žmonos* (Epinalio muziejus) – šių paveikslų psichologinis ar religinis gilumas sukrečia. Šviesa reikalinga tik žmogaus esybei atskleisti. Jo kūrinys nuteikia meditacijai, palengva atskleisdamas tai „dieninį", tai „naktinį" savo pobūdį, spinduliuodamas orumu ir ramybe, tuo prancūzišku dvasingumu, kuris būdingas XVII a. – „sielos amžiui". La Touro tapybos šaltiniai – romie-



Georges de La Tour, *Sukčius su būgnų tūzu* (Luvro muziejus, Paryžius). Sukčių tema, kuria tapė Caravaggio, o vėliau ir kiti dailininkai, įkvėpė La Tourą nutapyti du puikius paveikslus. *Ph. © RMN*

tiškasis karavadžizmas (nors nėra žinoma, ar menininkui teko lankytis Italijoje) ir olandų realizmas.

Karavadžizmo paveiktas tulūzietis Nicolas Tournier maišo liuminizmą su natūralizmu ir jo šedevrui *Nuėmimas nuo kryžiaus* (Augustinų muziejus, Tulūza) būdingas rimtas meditacinis santūrumas. Langre ir Dižone Caravaggio turėjo įtakos Jeanui Tasseliui, jo portrete *Catherine de Montholon* (Meno muziejus, Dižonas) yra haliucinacinės tiesos. Ši srovė flamando Finsonijaus, įsikūrusio Provanso Ekse, dėka išplito pietuose. Ten pat Jeanas Daret, dirbęs Bolonijoje, atsiskleidė kaip puikus dekoratorius. Piui mieste gyveno ir kūrė religinis dailininkas Guy François.

Baugin, *Tešlos suktinukų desertas* (Luvro muziejus, Paryžius). Galbūt šio paveikslo autorius ir yra Lubinas Bauginas, gimęs apie 1612 m. ir miręs 1663 m., o 1629 m. paskirtas Sen Žermeno de Prė bažnyčios vyriausiuoju dailininku ir ilgai gyvenęs Italijoje. Keturi natiurmortai, pasirašyti tik Baugino pavarde, turi stilistinių sąsajų su religinėmis Baugino kompozicijomis, tikriausiai nutapytomis prieš jam išvykstant į Italiją. Ir vieniems, ir kitiems darbams būdingi drąsūs šalti tonai, rafinuotumas, kompozicijos preciziškumas. Bet vis dėlto paslaptis išlieka. *Ph. © Giraudon/T*

Toks pat tylus orumas būdingas Baugino natiurmortams, kurių subtili stilistika ir šalti tonai kontrastuoja su religinėmis Italijos įkvėptomis kompozicijomis. Natiurmortas buvo labai mėgstamas. Jacques'as Linard'as, Louise'as Moillonas, Sébastienas Stosskopffas suderino Caravaggio įtaką su pomėgiu tapyti kasdienius daiktus. Provincija nepasidavė Richelieu despotizmui ir centralizmui, bent jau ne daugiau kaip vėlesniems Versalio meno burtams.

Antoine'as, Louis ir Mathieu Le Nainai, gimę tarp 1600 ir 1610 m. Laonua regione, dirbo kartu iki Antoine'o ir Louis mirties 1648 m., o trečiasis darbą tęsė iki 1677 m. Jų realizmas savitas, įkvėpimo jie sėmėsi iš valstiečių pasaulio, laikyto neišprususiu, storžievišku ir nešvariu, bet jų tapomi žmogeliai yra švarūs ir puikiai surikiuoti, sustingę ir tylūs. Įsmeigti žvilgsniai, lėti gestai, prislopintos spalvos, pilki ir rudi tonai, skulptūrinė laikysena teatrališkose kompozicijose – šitaip vaizduojami žemdirbiai ir jų kuklūs darbai yra lyg antipodas karavadžiškam triukšmingumui ar brutalumui, bet jiems trūksta natūralumo.

Philippe'as de Champaigne'is buvo didis dailininkas, jo *1662 m. votumas* (Luvro muziejus) yra didžiosios bažnytinės dailės, kuriai būdingas stiprus jansenistinis polinkis į vidinį susitelkimą, kūrinys. O Jouvenet spindinčiose ir spalvotose bažnytinėse kompozicijose tėra teatrališka gestikuliacija.



Le Sueuras *Šv. Brunono gyvenime* (1645–1648, Luvro muziejus) išreiškia vienuolišką uolumą ir nusižeminimą.

Ryškus kontrastas yra Simono Vouet kūriniai. Jis buvo puikus dekoratorius, paskutinio mitologinio ir religinio baroko šuolio atstovas. François Perrier artimesnis venecijiečiams ir boloniečiams, o Antoine'o Coypelio kompozicijos, kurioms būdinga ekspresyvios figūros, gyvas išdėstymas ir šiltas bei dabitiškas koloritas, įsiterpia tarp Caravaggio ir Rubenso ir atrodo susijusios su XVIII a. Philippe'as de Champaigne'is, tylos dailininkas, sugebėjo atskleisti sielą per veidus. Jo Richelieu portretai, iš kurių žinomiausias yra Luvre (apie 1635), buvo vadinami „rūbo portretais", nes puošnus purpurinis kardinolo drabužis ten užima pirmąjį planą, bet dailininkas nepaaukoja žmogaus dėl oficialaus personažo.

Champaigne'is, karaliaus ir kilmingųjų portretistas, simpatizavo modeliams iš Bažnyčios tarnų luomo (*Jeanas Duvergier de Hauranne'as, Sen Sirano abatas,* 1643, Grenoblio muziejus; *Pierre'as Camus, Belė vyskupas,* 1643, Gento muziejus). Jis sukūrė „intymaus" portreto žanrą, kuriame svarbu ne tik veidas, bet ir socialinis tipas, o objektyvi tiesa atspindima neįtikėtinai natūraliai. *Henri Louis Habert'o de Montmort'o vaikų portrete* (1649, Reimso muziejus) Champaigne'is parodo tiek kūdikio instinktyvų gyvenimą, tiek ūgtelėjusio berniūkščio, vaizduojančio suaugusį, valdingumą.

Colbert'as Romoje įkūrė Prancūzijos akademiją, kad prancūzų dailininkai galėtų mokytis iš italų menininkų pačioje Italijoje. Ketinta jiems primesti valdžios valią. Tačiau Poussinas nepasidavė. Jis praleido gyvenimą prie Tibro, išskyrus 1640–1642 m. nelaimingą viešnagę Paryžiuje, kur jį pakvietė Liudvikas XIII. Nors jo kūryba atrodo nuostabiai klasikinė, joje išlikęs grynas prancūziškas temperamentas ir visiškai pasisavinta neslegianti romietiškojo baroko dvasia. Poussinas nevertino nei Caravaggio jėgos, nei jo triukšmingumo. Trivialumas, natūralizmas ir visokie įvykiai, bet kokia ekspresyvi gestikuliacija jam buvo bjaurūs.

Aistringas Vergilijaus, Tito Livijaus ir Plutarcho skaitytojas Poussinas žvelgė į žmogų kaip į aukščiausią būtybę. Sielos kalbą jis vertino labiau nei tai, ką atskleidžia geidulingumas ar užsidegimas. Jis labai anksti atsidavė istorinei tapybai, mitologijai, antikai, Biblijai. Jo kūriniai šilto kolorito, labai griežtos kompozicijos, pakylėti iki meditacinės minties, įvairūs aistros lygmenys išreikšti be jokios retorikos, o įtampa išgaunama be jokio patoso (*Floros triumfas,* apie 1630–1632, Luvro muziejus; *Raudonosios jūros perėjimas,* Viktorijos nacionalinė galerija, Melburnas; *Tankredas ir Erminija,* Ermitažas, Sankt Peterburgas). Po 1642 m. Poussinas nutapė daugybę religinių kūrinių (*Septyni Sakramentai,* 1644–1648, Škotijos nacionalinė galerija, Edinburgas) ir peizažų (*Metų laikai,* 1660–1664, Luvro muziejus). Jo klasicizmas, be abejo, intelektualus, bet visada kuriamas

Svetimšaliai Romoje



Claude Lorrain, *Uostas*, arba *Saulėtekis*, 1674 (Senoji pinakoteka, Miunchenas). Claude'as Gellée, vadinamas Lorrainu, pirmasis nutapė saulės šviesą žiūrėdamas tiesiai į ją. *Ph. © J. Blauel/T*



Simon Vouet, *Psichė šalia Amūro*, apie 1625 (Meno muziejus, Lionas). Šiai kompozicijai, nutapytai Romoje, kur Vouet gyveno nuo 1613 m., paslapties suteikia šešėlių kontrastai, dėl kurių susidaro stebinantis reljefas. Polinkis į romantizmą, įspūdžio siekis paskatino Vouet imtis didelių puošybos darbų. Puošybai jis atsidėjo 1627 m. grįžęs į Paryžių, po 14 metų Romoje. Jis buvo gavęs viliojančių užsakymų, tačiau vėliau ir kūrėjas, ir jo kūryba nugrimzdo užmarštin, temdoma intelektualios Poussino meditacijos. Į Vouet iškalbingumą ir meistriškumą, jo eklektiką buvo žiūrima tik kaip į stiliaus bandymus sekant Caravaggio. *Ph. G. Kriloff © Larbor/T*

XVII a. Roma buvo meno sostinė. Šlovė, antikos ir Renesanso paminklų ir kūrinių didybė, vaizdingas ir spalvingas gyvenimas prie Tibro, kaimų tarp griuvėsių žavesys traukė tiek menininkus, tiek mecenatus iš Bažnyčios, karališkųjų šeimų ir aristokratijos. Popiežiams skatinant įgyvendinami architektūros ir urbanistikos projektai (karaliavo Bernini), naujų bažnyčių, vienuolynų, kolegijų, rūmų ir didžiosios Šv. Petro bazilikos statyba (ten Maderno tęsė Bramante's ir Michelangelo darbą ir taip pat dirbo Bernini) pelnė Amžinajam miestui neprilygstamą reputaciją. Gausybė naujovėmis besidominčių visos Europos menininkų vykdavo į Romą ir ilgam joje pasilikdavo, nes Roma tapo naujosios estetikos centru, ši naujoji estetika (Caravaggio bei *tenebrosi* ir Carrachi eklektika) galėjo būti priešinama manierizmui.

Flamandai Rubensas ir van Dyckas, olandai van Baburenas, Terbrugghenas, vokietis Elsheimeris, prancūzas Simonas Vouet yra vieni iš pagrindinių svetimšalių, kurie tuomet lankėsi Romoje. Poussinas, Claude'as Lorrainas ir Jeanas de Boullongne'as, dar vadinamas Valentinu, taip pat prancūzai, įsikūrė Romoje ir, neprarasdami savitumo, įsiliejo į Romos mokyklą.

Nicolas Poussinas



Šv. Jonas Patmo saloje, apie 1644–1645 (Meno institutas, Čikaga). Šis Poussino paveikslas susijęs su *Peizažu su šv. Matu*, kuris eksponuojamas Berlyno Dahlemo muziejuje. Dar turėjo būti peizažai su šv. Morkumi ir šv. Luku. Vėliausias yra šv. Jonas, kaip ir šv. Matas, tikriausiai tapytas kardinolo Barberini užsakymu Romoje.
Ph. J. Martin © Larbor/T

1594. Andeli gimsta Nicolas Poussinas. Kaip dailininkas susiformavo Paryžiuje ir Ruane.
1624. Įsikuria Romoje. Draugas Giambattista Marini jį pristato kardinolui Francesco Barberini, popiežiaus Urbono VIII giminaičiui. Susipažįsta su Cassiano del Pozzo, šis paskatina jį studijuoti antikos meną.
1625. Nutapo kardinolui Barberini *Germaniko mirtį*. Paveikslas kardinolui patinka dėl santūraus tragiškumo.
1627. Gauna Vatikano užsakymą nutapyti *Šv. Erazmo kankinimą*. Paveikslas buvo sutiktas gan nepalankiai.
1630. Pasirenka vaizdinių išraiškos būdą, paremtą antikos kultu ir konfrontuojantį su stebimu gyvenimu. *Poeto įkvėpimas*, *Arkadijos piemenys*, *Floros triumfas* labiau atitinka alegorines ir simbolines mintis nei tradicinius religinius siužetus. Savo kūrinius Poussinas kūrė kaip monumentus, kaip ir architektūroje, jie turi savo tvarką ir taisykles. Pripildyti kilnių intencijų, pakilių jausmų, jie gyvena erdvėje ir virpa šviesoje.
1635. Nutapo vieną iš pagrindinių savo kūrinių *Sabinių pagrobimas*, vėliau kardinolo Richelieu užsakymu – *Pano triumfą* ir *Bakcho triumfą*.
1638–1640. Sukuria pirmąją *Septynių Sakramentų* seriją, kurios plastinis stilius puikiai tinka giliam dvasingumui išreikšti.
1640–1642. Liudvikas XIII ir Richelieu pakviečia Poussiną į Paryžių atlikti užsakymų, vienas iš jų – Luvro Didžiosios galerijos dekoras. Tačiau šis darbas nebuvo baigtas, o vėliau ir visai sunaikintas. Ši viešnagė dailininkui buvo nesėkminga ir jis nusivylęs grįžo į Romą.
1644–1665. Per paskutinius dvidešimt gyvenimo metų sukuria keliolika gražiausių kūrinių, tarp jų antrąją *Septynių Sakramentų* seriją (1644–1648, Nacionalinė galerija, Edinburgas). Jų monumentali kompozicija rodo, kaip puikiai menininkas suvokia erdvę. Taip pat nutapo siužetus, įkvėptus Plutarcho *Gyvenimų*, čia sutaiko stoicizmą ir krikščionybę. Meilė gamtai jį skatina kurti peizažus, juose šlovina Kūrėjo didybę ir panaudoja mitus bei alegorijas (*Peizažas su Polifemu*, 1649, Ermitažas, Sankt Peterburgas). Kuria ir religines kompozicijas, o 1660–1664 m. nutapo *Metų laikus* – didingo klasicizmo stiliaus, kurio neprilygstamu meistru išliko visiems laikams, apoteozę. Poussinas mirė 1665 m. Romoje, veikiau gerbiamas nei mylimas.



Nicolas Tournier, *Nuėmimas nuo kryžiaus*, apie 1632 (Augustinų muziejus, Tulūza). Santūrus ir griežtas šio iš Franš Kontė kilusio ir po apsilankymo Romoje Tulūzoje gyvenusio dailininko menas išgryninto karavadžizmo fone išsiskiria nuosaikiu patetiškumu ir stipriomis emocijomis. Dramatiškumą Tournier sušvelnina griežta kompozicija ir tapomų personažų santūria laikysena. *Ph. © Giraudon*





Viršuje:
Broliai Le Nainai,
Vežėčios, arba *Sugrįžimas iš šienapjūtės*, 1641 (Luvro muziejus, Paryžius). Dažniausiai sunku atskirti brolių Antoine'o, Louis ir Mathieu Le Nainų kūrinius, bet iš visų kaimiškojo realizmo vaizdų, kuriuose vaizduojamas laukas, ant šio vienintelio užrašyta giminės pavardė ir data.
Ph. H. Josse © Arch. Larbor/T

Apačioje:
Louis Le Nain,
Valstiečių šeima
(Luvro muziejus, Paryžius).
Ph. H. Josse © Larbor/T



Antoine Coypel, *Estera priešais Ahasverą,* prieš 1697 (Luvro muziejus, Paryžius). Noëlio Coypelio sūnus Antoine'as Coypelis buvo paskirtas vyriausiuoju karaliaus dailininku ir gavo daugybę užsakymų puošti karališkąsias rezidencijas. 1695–1697 m. jis nutapė didelę paveikslų seriją Senojo Testamento temomis. Vėliau savo paveikslais, tarp jų ir šia drobe, naudojosi kurdamas gobelenų eskizus. Grakštūs ir aristokratiški personažų judesiai, paveikslo spalvų gama rodo, kad Coypelis buvo puikus dekoratorius. Jis pritaikė sieninės tapybos komponavimo ir ritmo taisykles.
Ph. H. Josse © Larbor/T

remiantis harmoningu, subalansuotu žmogaus ir gamtos ryšiu, jausmais ir protu, tiesa ir poezija.

Claude'as Gellée, vadinamas ir Claude'u Lorrainu, taip pat gyvenęs Romoje, su Poussinu kūrė prancūzišką peizažą. Pastarasis jam suteikė gilumą ir erdvę, o Claude'as Lorrainas ten įleido saulės šviesos mėgaudamasis jos paslaptingumu ir spindesiu (*Odisėjas įteikia Krisėją tėvui*, apie 1644, Luvro muziejus).

Menas valdžios tarnyboje

Tai, kas vadovaujant Le Brunui Liudviko XIV garbei buvo statoma Versalyje, dvejopai patvirtino tautos savimonę ir stilių: tuo metu, kai Prancūzija per meną išreiškė vidinę realybę, Versalis buvo pasakiškas išorinės realybės dekoras. Karalius susikūrė didingą foną, jame buvo viešai rodomas kone antgamtinis gyvenimas ir nuolat vaizduojamas jis pats.

Marmuru ir bronza, t. y. prabangiomis medžiagomis, buvo dengiamos rūmų sienos, viduje buvo daugybė prašmatnių sidabrinių daiktų, po 1689 m., kai finansinė padėtis tapo sunki, juos pakeitė ketiniai. Parkai buvo gausiai puošiami simbolinėmis statulomis, grotomis, baseinais, kuriuose žaisdavo vandens atspindžiai. Tokie parkai papildė ir pratęsė

Philippe de Champaigne, *1662 m. votumas* (Luvro muziejus, Paryžius). Vienuolė sesuo Kotryna, paralyžiuota dailininko dukra, meldžiasi ant kelių pasidėjusi relikvijorių. Šalia meldžiasi motina Arno. Dievas išklausė jų ir bendruomenės maldas – 1662 m. sausio 7 d. sesuo Kotryna pajuto kojas. Atsidėkodamas tėvas nutapė šį nuostabų paveikslą, pilną kilnumo ir begalinio dvasingumo: vienuolės savo romiu uolumu rodo esančios įsitikinusios, kad Dievas padarys stebuklą. Viskas šiame paveiksle iliustruoja XVII a. būdingą gilų švento tikėjimo jausmą.
Ph. H. Josse © Larbor/T

Philippe de Champaigne, *Vyro portretas*, arba *Robert Arnauld d'Andilly*, 1650 (Luvro muziejus, Paryžius). Dailininkas panaudojo Nyderlandų tapybos manierą biustą įrėminti architektūriškai, tačiau šiuo atveju taisyklė sušvelninama: personažas nerūpestingai padėjęs ranką ant atbrailos. Koloritas prigesintas, aristokratiška šiek tiek pasisukusio personažo laikysena leidžia spėti, kad galbūt čia vaizduojamas baronas d'Orvilliers, Onos Austrės valstybės tarybos pranešėjas.
Ph. © J. Schormans/ RMN





Charles'is Le Brunas



Liudvikas XIV lankosi Gobelinų manufaktūroje, vieno iš gobelenų serijos *Karaliaus istorija* (1673–1679) detalė (Nacionalinis Versalio rūmų muziejus). *Ph. © Bulloz/T*

Charles'is Le Brunas, vadovavęs Versalio pertvarkymo darbams, įkūnija Liudviko XIV laikų klasicizmą. Visa Le Bruno veikla pasižymi autoritarizmu, produktyvumu ir vienove.

1619. Paryžiuje gimsta Charles'is ir Le Brunas.

1642. Išvyksta tobulintis į Romą, ten patenka į Poussino įtaką.

1648. Karališkosios dailės ir skulptūros akademijos narys įkūrėjas. Colbert'o nurodymu padėjo nustatyti meno taisykles. Pasak jo, menas pirmiausia turi prabilti į protą ir tik paskui teikti malonumą akiai.

1658–1661. Dekoruoja Vo le Vikonto rūmus, vėliau dirba Liudvikui XIV ir tampa oficialiojo meno propaguotoju.

1663. Tampa Gobelinų manufaktūros direktoriumi, sukuria keturias monumentalias kompozicijas, įkvėptas Aleksandro Makedoniečio istorijos, daro daugybę eskizų. 1664 m. paskirtas karaliaus vyriausiuoju dailininku, kaip interjero dailininkas, dekoratorius ir architektas labai pakeičia Versalio ansamblį (Veidrodžių galerija, 1679–1684; Taikos ir Karo salonai).

1683–1690. Po Colbert'o mirties Le Brunas atleidžiamas, į jo vietą paskiriamas Mignard'as. Le Brunas iki pat mirties tapo paveikslus religinėmis temomis (*Kristaus kančia,* Luvro muziejus).

Jėzus neša kryžių, 1688 (Luvro muziejus, Paryžius). Šis kūrinys yra iš ciklo, kurį Le Brunas sukūrė siekdamas įrodyti savo talentą priešininkams. *Ph. H. Josse © Larbor/T*





Nicolas Poussin, *Nimfa Echo ir Narcizas,* apie 1630 (Luvro muziejus, Paryžius). Šiame paveiksle Poussino stilius atrodo artimas Tiziano paveikslui *Bakchanalija,* kuris tuo metu taip pat buvo Romoje. Nors Poussinas buvo veikiau piešėjas nei koloristas, jis neniekino nei šiltų ir šaltų spalvų kontrastų, nei skaisčių tonų spindesio. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

galerijų ir salonų erdvės ir šviesos feeriją. „Sodininkas" Le Nôtre'as buvo neprilygstamas tikrų plenero spektaklių tvarkdarys.

Versalio menas yra tipiškas despotizmo produktas. Įvairovę ir individualumą, būdingus Prancūzijos menui tarp 1660–1690 m., pakeitė doktrinos konformizmas bei monotoniškumas ir vykdytojų komandinis darbas. Po Colbert'o mirties (1683) netekusį malonės Le Bruną pakeitė pilkokas Pierre'as Mignard'as – jo dekoratyvinei tapybai (Val de Graso bažnyčios kupolas, 1677, Paryžius) ir portretams netrūko gyvumo, bet jie stokojo vaizduotės ir spindesio. 1630–1650 m. Prancūzijos menas prestižą ir kūrybinį polėkį atgavo tik po Liudviko XIV mirties.

ISPANIJA: NUO ŽMOGAUS DIEVO LINK

XVII a. Ispanija patyrė gilių krizių ir išgyveno politinį ir socialinį nuosmukį. Kai valstybė, kurios valdovai nesugeba valdyti arba yra degradavę, praranda autoritetą, Bažnyčia lieka pagrindine aktyvia valstybės jėga. Būtent ji, perėmusi susilpnėjusios valdžios vaidmenį, užtikrino meno, kuriam vadovauti teisės jau neturėjo, tęstinumą. Nuo tada Bažnyčia vienintelė priimdavo sprendimus statyti ir puošti, todėl natūralu, kad ji išrinko stilių, kuris geriausiai atitinka triumfuojančią ir karingą kontrreformacijos dvasią, – baroką. Juk tais laikais barokas buvo „modernus" stilius...



Fernando Casas y Novoa, Šv. Jokūbo bažnyčios Komposteloje vakarinis fasadas, dar vadinamas Obradorijumi, 1738–1750. Skulptūrinių ornamentų gausa iš dalies užgožia ansamblio architektūrinę struktūrą.
Ph. © Everts-Rapho/T



Leonardo de Figueroa, Šv. Telmo kolegija, 1682, Sevilija. Iš Utielo prie Kuenkos kilęs Figueroa ryškiausiai sušvito Sevilijoje. Ten jis pastatė daugybę svarbių pastatų. Šv. Telmo seminarijai-kolegijai jis sukūrė didžiąją klauzūrą, koplyčią ir kaip reta monumentalios galios pagrindinio fasado portalą. Jo dėka šis statinys tapo vienu iš seviliškojo baroko šedevrų.
Ph. © T. Borredon/ Hoa Qui

Be abejo, jėzuitai buvo šios evoliucijos varomoji jėga. Jie statė bažnyčias ir kolegijas, ten ir baroko, ir manierizmo laikais buvo kuriama nauja ispanų architektūros kalba. Andalūzijoje ir Aragone mudecharų stilius – Ispanijos musulmonų menas – įsitvirtino kai kuriose formose ir puošyboje. Salamankoje Juanas Gòmezas de Mora, po truputį išsilaisvindamas iš Eskorialio autoriaus Juano Herreros griežtumo varžtų, 1617 m. pastatė jėzuitų kolegiją Klerisijoje. Kolegijos vienuolyną XVIII a. viduryje pastatė Andrésas Garcia de Quiñonesas.

Monumentali Šv. Izidoriaus koplyčia prie Šv. Andriejaus bažnyčios Madride, kurią 1643 m. pradėjo Pedro de la Torre, yra tipiškas pavyzdys, kaip baroko stiliaus ypatybės panaudojamos siekiant sužadinti tikinčiųjų vaizduotę: turtingas išorės dekoras priešinamas su paprastumu viduje, kur derinant daugybę erdvių sumaniai parinktu apšvietimu sukuriamas paslaptingumo įspūdis.

Kompostelos Šv. Jokūbo katedrą XVII a. pabaigoje kanauninkai nusprendė modernizuoti – pristatyti priestatų. Šio didžiulio barokinio relikvijoriaus vaizdingiausias elementas kartu su Domingo de Andrade's Laikrodžio bokštu (1680) virš Kvintanos portalo yra fasadas su dviem varpinėmis – Obradorijus, kurį sukūrė Fernando Casas y Novoa 1738–1750 m. Pertvarkius senąją romaninę bažnyčią, imtasi miesto erdvės rekonstrukcijos – pastatyta daugybė pastatų. Kompostela yra erdvus baroko teatras, kur aikščių, bažnyčių ir rūmų architektūrinės ar dekoro ypatybės atrodo gana netikėtos.

Įvairios baroko variacijos paplito visuose Ispanijos regionuose. Alonso Cano, skulptorius ir tapytojas, 1667 m. sukūrė Granados katedros fasadą. Čia perdėtas mėgavimasis dekoru priešinamas su saikingai išdėstytais tūriais. Sevilijoje Leonardo de Figueroa, įkvėptas Italijos, suprojektavo Garbingųjų Dvasininkų ligoninę (1687), Gailestingumo vienuolyną (1724, dabar Meno muziejus) ir didžiąją dalį Šv. Telmo seminarijos-kolegijos, kuri yra seviliškojo baroko šedevras.

Vadinamasis čurigereskas yra viena iš kraštutinių ispaniškojo baroko atmainų. Šis terminas visų pirma susijęs su José Benito de Churriguera, vyriausiu iš trijų brolių architektų, dirbusių Madride ir Salamankoje. Gausybė pasikartojančių puošybos elementų – architektūros dekoro



Francisco Salzillo, *Kristus ant kryžiaus* (Šv. Mykolo Bariečio bažnyčia, Mursija). Šis skulptorius žinomas dėl didelių polichrominių realistinių skulptūrų. *Ph. © Edistudio/ Larbor/T*

triumfas. Churrigueros retabulu, sukomponuotu Salamankos Šv. Stepono bažnyčiai (1693), skulptoriai naudojosi kaip pretekstu kurti tiesiog stulbinamai perkrautą dekorą. Iš šios didžiulės paauksuoto medžio konstrukcijos, saugomos milžiniškų įvijų kolonų, apipintų girliandomis ir gausiai padegtų akantais, buvo mokomasi visoje Ispanijoje ir Portugalijoje.

Brolių Churriguerų vardas reiškia daugiau nei jiems apibūdinti vartoti žodžiai, nes niekas taip gerai neišreiškia čurigeresko stiliaus, kaip jų architektūriniai kūriniai. José Benito ir jo broliui Joaquínui buvo artimesni hereriški matmenys nei baroko pasipūtimas. Gabiausias iš trijų brolių jaunėlis Alberto yra Šv. Ambraziejaus kolegijos (1720) ir daugelio Salamankos bažnyčių autorius, o jo suprojektuota Didžioji aikštė (1729) vadinama gražiausia Ispanijoje. Dėl ornamentikos jis laikomas vienu iš ispaniškojo rokoko atstovų, tačiau Pedro de Riberos kūryba įmantresnė ir pompastiškesnė. Jis pastatė Švč. Mergelės Marijos Puerto bažnyčią (1718) Madride su kinų stiliaus stogu, Toledo tiltą (1720–1732) su nuostabiomis nišomis, Šv. Ferdinando prieglaudos (1722, dabar municipalinis muziejus) portalą – milžinišką, su išmone sukomponuotą kūrinį, kuriame sumišę labai skirtingi ir dinamiški puošybos elementai. Pats įspūdingiausias kūrinys yra Narciso Tomé *Transparente* (1721–1732) Toledo katedroje. Ši iliuzionistinė besienė koplyčia, kur natūrali šviesa sukuria reljefų ir spalvų žaismą, yra didžiulis, feeriškas ir tiesiog neapsakomai gausiai išpuoštas statinys. Ji buvo labiausiai imituojama.

Religinės tematikos skulptūra buvo vienintelė praktikuojama, o tuo naudojosi medinių polichrominių figūrų dirbtuvės, ypač Valjadolide ir Sevilijoje, kurios vertėsi retabulų puošyba, bažnyčių statulų ar Didžiosios savaitės *pasos* gamyba. Šių „natūraliai" nuspalvintų personažų realizmas ir misticizmas jaudrindavo tikinčiuosius arba įvarydavo jiems siaubą. Gregorio Hernandezas Valjadolide, Manuelis Pereira Madride, Martinezas Montanésas ir jo mokiniai Pedro Roldánas, Alonso Cano Sevilijoje suplaka klasicizmą, manierizmą ir baroką labai ekspresyviuose ir dažnai labai gražiuose Kristaus, Švč. Mergelės Marijos ir šventųjų paveiksluose. Kitame amžiuje Francisco Salzillo ir jo broliai, kilę iš Neapolio, ne tik plėtojo šį patetišką meną, bet kūrė ir vaizdingas prakartėlės figūras.

Jei XVII a. Ispanijos meną verta vadinti „aukso amžiumi", tai tik dėl nepaprastai įvairios dailės. Ispaniją karavadžizmas tiesiogiai paveikė ne taip ryškiai. El Greco ypatingą įtaką turėjo didžiųjų venecijiečių pamokos, ypač jų formos ir šviesos interpretacijos, įkvėpusios ir Ribaltą. Jau pa-

starojo kūryboje XVI a. pabaigoje juntamas tam tikras šešėlių žaismas, o ypač šis bruožas išryškėjo jo mokinio Riberos kūryboje. Ribera, 1611 m. atvykęs iš Ispanijos į Italiją, dirbo Neapolyje – mieste, kuris nuo 1616 iki 1629 m. priklausė Ispanijai. Jo kūriniai buvo siunčiami į gimtinę ir ten, kaip ir visoje Europoje, turėjo didelį pasisekimą.

Keliolika metų anksčiau, apie 1576 m., Domenikos Theotokopoulos, vadinamas El Greco, pasirinkęs asketiškąjį Toledą, paliko Veneciją, kurioje pas Tintoretto ir Tiziano mokėsi šviesa modeliuoti gamtą ir žmogaus kūną. Čia jis pasiekė venecijietiško jausmingumo ir tamsios ispaniškos sielos harmoniją. Iš pradžių dirbo Eskorialyje, ten karaliui nutapė paveikslus *Pilypo II sapnas*, vėliau *Šv. Mauricijaus nužudymą*, bet pastaruoju valdovas nesusižavėjo. Tačiau Toledas susižavėjo El Greco talentu, kai jis nutapė katedros užsakytą paveikslą *Espolio* (1579–1580), t. y. *Kristaus*



José Benito de Churriguera, Šv. Stepono bažnyčios pagrindinis altorius, Salamanka, 1693. Brolių Churriguerų veržlus dekoras paliko gilią žymę ispanų baroko istorijoje. *Ph. Oronoz © Larbor/T*



El Greco (Domenikos Theotokopoulos), Julianas Romero, Šv. Jokūbo ordino riteris, ir jo globėjas šv. Julijonas, 1580–1590 (Prado muziejus, Madridas). Narsus karys Julianas Romero de las Haranasas buvo Šv. Jokūbo ordino, kurio apsiaustu yra apsigaubęs, kapitonas. Šis pomirtinis portretas (jis mirė 1578) iki 1890 m. buvo saugomas šeimos kolekcijoje. Čia jis vaizduojamas drauge su globėju šv. Julijonu. Pastarasis ilgą laiką buvo laikomas Prancūzijos karaliumi šv. Liudviku. Viena šv. Julijono ranka padėta ant globojamojo peties, kita delnu atsukta į jį – tarsi rodoma globa kelionėje į aukštybes, kur nukreiptas žvilgsnis. Apšvietimas, ekspresija, gestai, puikus plačiomis klostėmis krintantis apsiaustas, Juliano Romero maldai sudėtos rankos ir veidas – viskas pažymėta uolumo ir pamaldaus didingumo ženklu, taip būdingu El Greco. Šis idealizuotas karys tėra malda, Kūrėjo valiai nuolankios sielos auka.
Ph. © Giraudon/T



El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Grafo de Orgazo laidotuvės*, 1586 (Šv. Tomo bažnyčia, Toledas). Dailininko šedevre, padalytame į dvi zonas – žemiškąją ir dangiškąją, – pavaizduotos Gonzalo Ruizo de Toledo, Orgazo grafo, už savo pinigus atstačiusio bažnyčią, laidotuvės. Įvyksta antgamtiškas įvykis, šv. Steponas ir šv. Augustinas, pasirodę iš dangaus, savomis rankomis nuleidžia velionį į kapo duobę. Gausybė angelų debesyse globoja palaimintąjį. Švč. Mergelė ir šv. Jonas Krikštytojas pasitinka angelo nešamą velionio sielą kūdikio pavidalu. Ji atvyksta į rojų, kur jos laukia Kristus. Spalvų požiūriu darnus paveikslas meistriškai nutapytas vadovaujantis logiška dematerializacijos seka, pradedant grafo de Orgazo šarvais aprengtu kūnu ir baigiant danguje sėdinčiu atpirkėju Kristumi. *Ph. Oronoz*

apnuoginimą, taip pat *Santo Domingo el Antiguo* bažnyčios retabulo ir du altoriaus paveikslus.

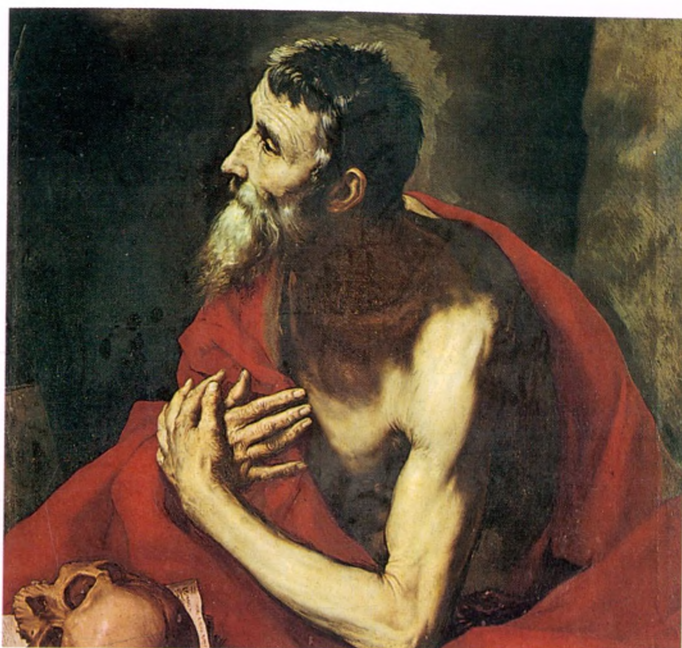
Savo šedevre *Grafo de Orgazo laidotuvės* (1586) Šv. Tomo bažnyčioje Tolede El Greco pasiekė dvasinio pakilimo pilnatvę. Čia jis išreiškia ispaniškąjį pasaulio supratimą, pagrįstą pagoniškos ir krikščioniškos dvasios, kasdienės realybės ir mistinio gyvenimo, kūno ir sielos susiliejimu, atskleidžia savo giliausią transcendentinę viziją.

Tiesa, kompozicijos su kylančiais, nesaikingai ištęstais kūnais, asketiški veidai, ekspresyvūs žvilgsniai, ryški šviesa, nelauktai užliejanti figūras, jų švytėjimas ir stebinantys šalti ar šilti deriniai dar liudija baroko įtaką ir venecijietišką dvasią, tačiau El Greco yra daugiau nei originalios kalbos išradėjas, jis – fantazuotojas. Bet jo menas nėra nei nerealus, nei siurrealus – jis žmogiškas. Jo žmogiškumas, siekiantis išsiveržti iš kūniškojo apvalkalo, kūnu ir dvasia kyla Dievo link.



Grafo de Orgazo laidotuvės buvo pirmojo El Greco gyvenimo etapo pabaiga. Vėliau jis kūrė religines kompozicijas ir bažnyčių dekorą: *Nukryžiuotas Kristus* (1590, Prado muziejus, Madridas), *Šv. Šeima su šv. Ona* (1595, Taveros ligoninė, Toledas), *Sekminės* (1605–1610, Prado muziejus, Madridas). Tokie jo portretai kaip *Žmogus, pridėjęs ranką prie krūtinės* (1570–1580, Prado muziejus, Madridas), *Kardinolas Niño de Guevara* (Metropoliteno muziejus, Niujorkas), *Kardinolas Tavera* (Taveros ligoninė, Toledas) yra neįtikėtinai tikroviški. Šviesa yra pagrindinis siužetas *Toledo vaizde* (1595–1610, Metropoliteno muziejus, Niujorkas), kur miestas, labiau simbolinis nei realus, audringo dangaus fone atrodo vaiduokliškas.

José de Ribera, *Besimeldžiantis šv. Jeronimas* (Prado muziejus, Madridas). Specialiai tuščias fonas, šventojo formos ir stiprūs šviesos kontrastai šiam paveikslui suteikia dramatiško intensyvumo. *Ph. © Titus/T*



Dabarties amžinybė

„Aukso amžiaus" šviesoje El Greco atstovauja aristokratiškam ir mistiniam ispanų meno poliui, o Ribalta, Ribera, Zurbaránas ir Murillo – natūralistiniam. Mene Dievo pasaulis užleidžia vietą žmogiškajam – atstumtųjų, atsiskyrėlių, varguolių – pasauliui. Riberos realizmas, iš pradžių pažymėtas Caravaggio šešėliavimo, beveik trivialus. Kiekviena detalė išnaudojama siekiant kuo tikroviškiau pavaizduoti atstumiančius ar apgailėtinus (*Kreivakojis*, Luvro muziejus), sustiprinti scenų žiaurumo įspūdį (*Šv. Baltramiejaus nukankinimas*, Prado muziejus, Madridas). *Šv. Jokūbo sapną* (1639, Prado muziejus) jis paverčia kasdieniu ir brutaliu epizodu. Nuo 1635 m. Riberos paveikslai sušvelnėjo: *Šv. Agnietė* (1641, Dresdeno muziejus) dvelkia moterišku žavesiu, o *Piemenys sveikina Kristų* (1650, Luvro muziejus) – intymiu jautrumu.

XVII a. Ispanija gyveno tarp dviejų laiko sąvokų – dabartinė akimirka ir amžinybė. Masinamas kasdienio gyvenimo realybės, Zurbaránas (jis gyveno Sevilijoje ir dirbo vienuolynų vėsoje) rinkosi stiprų modelį, įkvėptą skulptūros, vienuolišką dvasingumą ir laipsniškai šiltėjantį ar santūrų koloritą. Jis neidealizavo, jis nebuvo ieškotojas – tapė tai, ką išgyveno, neieškodamas didingumo, nesiekdamas sukrėsti. Jo kūriniai – *Šv. Bonaventūros laidotuvės* (Luvro muziejus) iš dekoro ciklo, nutapyto Sevilijos pranciškonams, *Piemenys sveikina Kristų* (Grenoblio muziejuje), kitos trys kompozicijos, nutapytos Chereso vienuolynui (Grenoblio muziejus).

Kairiajame puslapyje: **Francisco Ribalta,** *Šv. Brunonas,* 1627 (Provincijos meno muziejus, Valensija). Išimtis palikime – religinis kūrinys. Mistiškai ir rimtai šio dailininko kūrybai būdingas personažų laikysenos ir ekspresijos dramatizavimas, taip pat šešėlių ir šviesos ryškių kontrastų žaismas. *Ph. © Edistudio/T*



Francisco de Zurbarán, *Trys karaliai sveikina Kristų*, apie 1638–1640 (Dailės ir skulptūros muziejus, Grenoblis). Šis paveikslas priklausė garsiajam monumentaliajam Chereso vienuolyno retabului. Ten jis buvo apačioje dešinėje. Kairėje pusėje buvo *Piemenys sveikina Kristų*, o viršuje – *Apreiškimas* ir *Apipjaustymas*. Šias keturias kompozicijas, eksponuojamas Liudviko Pilypo ispanų meno galerijoje, Grenoblio muziejui padovanojo generolas Beylie. *Ph. © J. Feuillie-CNMH/T*

Šie ansambliai nutapyti monumentaliu ir oriu stiliumi. Šartro muziejuje esantis paveikslas *Šv. Liucija*, kuriame šventoji neša ant padėklo išluptas savo akis, jaudina nuolankiu paprastumu. Paveiksle *Šv. Pranciškaus ekstazė* (Senoji pinakoteka, Miunchenas) rankose laikoma galva nekelia jokio pasibaisėjimo šventajam, o į naktinį dangų nukreiptas jo veidas spinduliuoja dieviška palaima. Zurbaránas buvo pavadintas vienuolių dailininku. Iš tiesų Zurbaránas daug dirbo vienuoliams. Jo modeliai statiški ir apšviesti keistos vidinės šviesos (*Fray Jeronimo Perezas*, apie 1633, Ferdinando karališkoji akademija, Madridas). Gvadelupės vienuolyne esančiuose paveiksluose, kur pavaizduotos šv. Jeronimo gyvenimo scenos ir šio ordino aukštieji dvasininkai, didingumo įspūdį lemia santūrus ir meditacinis natūralizmas. Zurbaráno menas priešinasi teatriniam baroko

šurmuliui. Valdésas Lealis nedvejodamas peržengia stiprios ekspresijos ribas dviejose makabriškose kompozicijose, esančiose Sevilijos *Caridad* prieglaudoje. Labiausiai keliantis baimę yra *Finis Gloriae Mundi* (1672). Jame vaizduojami atidengti karstai, kuriuose pūva vyskupas ir riteris. „Užmiršti mirtį reiškia atsimesti nuo gyvenimo", – rašė ispanų rašytojas Miguelis de Unamuno.

Claudio Coello, madridietis dekoratorius ir portretistas, mėgo šiltus tonus, kurie venecijietiškais atšvaitais apšviečia paskutinį ispaniškojo baroko šuolį. O Murillo, vaizduodamas liaudišką pamaldumą, tęsia Zurbaráno misticizmo tradicijas. Tai matyti jau 1645–1646 m. Sevili-



Zurbarán, *Šv. Liucija,* apie 1636 (Meno muziejus, Šartras). Šventoji vienoje rankoje neša padėklą, ant kurio yra jos akys, išluptos kankintojų, o kitoje laiko palmės šaką. Šis ir Luvre esantis šv. Apolonijos paveikslas yra vieni iš geriausių mergelių kankinių serijos, kuri buvo sukurta Zurbaráno dirbtuvėse po 1640 m., pavyzdžių. Veikiausiai abu šie paveikslai buvo Sevilijos Švč. Mergelės Marijos Basosios bažnyčios retabulo, ištapyto apie 1636 m., dalis. *Ph. J. L. Charmet* *© Larbor/T*



Dešiniajame puslapyje: **Bartolomé Esteban Murillo,** *Šv. Diegas Alkalietis ir Pamplonos vyskupas,* 1645–1646 (Augustinų muziejus, Tulūza). Tai pirmasis Murillo atliktas užsakymas. Murillo jį gavo dėl to, kad reikalavo mažesnių honorarų nei Zurbaránas. 1645–1646 m. buvo nutapytas ištisas paveikslų ciklas, skirtas Sevilijos pranciškonų Mažajam vienuolynui, bet po prancūzų invazijos paveikslai išsibarstė pas įvairius savininkus. Šv. Diegas, nuolankus XV a. pradžios Alkalos vienuolyno brolis, pavaizduotas priešais kryžių, patyręs levitaciją. Šv. Pranciškaus ordino vyresnysis tai patvirtina rodydamas ranka Pamplonos kardinolui vyskupui. Šv. Diegas Alkalietis buvo kanonizuotas 1588 m. *Ph. Yan © Arch. Larbor/T*

jos Šv. Pranciškaus vienuolynui nutapytuose paveiksluose (pirmasis Murillo gautas užsakymas). Iš jų žymiausi yra *San Diego d'Alcalá ir Pamplonos vyskupas* (Augustinų muziejus, Tulūza) ir *Angelų virtuvė* (Luvro muziejus). Vėliau Murillo susidomėjo šešėliavimu ir ėmė tapyti plebėjiško realizmo scenas, tokias kaip *Melionų valgytojai* (apie 1650, Senoji pinakoteka, Miunchenas), palinko į meilų ir iki beskonybės saldų religingumą. Pirmiausia tai pastebima daugelyje jo *Immaculata* – Nekalto prasidėjimo tematika nutapytų paveikslų, kurie buvo Ispanijoje paplitusio Marijos garbinimo manifestas. Tačiau Murillo nusipelnė daugiau nei jautraus Švč. Mergelės Marijos tapytojo vardo. Jis – puikus šviesos tapytojas, šiltų spalvos blyksnių ar subtilių jos pustonių virtuozas. Šiuo atžvilgiu jis kartais prilygsta Velázquezui.

Diego da Silva y Velázquezui nebūdingas nei „aukso amžiaus" natūralizmas, nei misticizmas. Kaip ir El Greco, jo kūryba yra išskirtinė. Jis nepritarė blaškymuisi tarp venecijietiško švelnumo ir šešėliavimo technikos ir nutraukė Ispanijos dailės srovę. Velázquezo kūryba ne kelia klausimus, o teigia. Jo teiginiai vizualūs ir apčiuopiami. Potėpiais, šviesos dėmelėmis su šilkiniais atspindžiais, vykusiai parinkdamas geriausiai tikrovę atitinkantį dažą, jis perteikė patį autentiškiausią ir patį natūraliausią dvasingumą. Toks yra šio rūmų menininko, kuriam turėjo įtakos viešnagės Italijoje, stebuklas. Iš pradžių jis tapė religinės tematikos paveikslus ir *bodegones*, vėliau, tapęs Pilypo IV rūmų dailininku, susikūrė savitą stilių – jam būdingi laisvai besiliejantys pustoniai. Dėl Rubenso įtakos spalvos įgauna sodrumo, šviesūs tonai išmoningiau paskirstomi tarp juodų ir pilkų, iš kurių irgi sklinda šviesa.

Jis meistriškai tapė ne tik nuostabius, bet ir negailestingai tikroviškus dvariškių portretus: infantą Baltazarą Karolį, grafą d'Olivarésą, Pilypą IV, karalienę Mariją Oną, infantę Mariją Teresę. Velázquezas taip pat buvo puikus istorijos (*Bredos paėmimas*, apie 1635, Prado muziejus, Madridas), religinių kompozicijų ir aktų (*Venera prie veidrodžio*, Nacionalinė galerija, Londonas) dailininkas. Realybės pojūtis, kurį ypač gerai atskleidžia neūžaugų ir dvaro juokdarių figūros, taip pat liudija jo siekį vaizduoti nuogą tiesą. Tapydamas kraupų *Popiežiaus Inocento X* (Doria Pamphili galerija, Roma) portretą Velázquezas teptuką pakeitė skalpeliu. Jo realybė visada yra transformuota. Ar paveiksle *Verpėjos* (1637, Prado muziejus, Madridas) vaizduojamos karališkosios dirbtuvės, ar mitologinė scena? Iš tiesų magiškame paveiksle *Meninos* (1656, Prado muziejus, Madridas) vaizduojamas menininkas, tapantis karalių

Kairiajame puslapyje: **Claudio Coello,** *Autoportretas* (Provincijos muziejus, Toledas). Didelių religinių kompozicijų autorius Coello taip pat tapė beveik iki skausmo aštrius portretus. *Ph. J. Martin © Larbor/T*

su karaliene, kurie matomi kambario gilumoje esančiame veidrodyje, o pirmame plane – infantė Margarita, miela rausvaskruostė ir baltaplaukė mergytė, apsupta kilmingųjų patarnautojų (meninų), neūžaugų ir didžiulio šuns.

Dailininko užfiksuota dvaro gyvenimo akimirka sukomponuota taip, kad kiekviena figūra paveiksle patraukia dėmesį ir verčia perkelti žvilgsnį nuo vieno stebėjimo taško prie kito. Paveikslas nutapytas lesiruojant, neakcentuojant reljefo, todėl subtili medžiagų ir pilkos, nublukusios raudonos, ochros bei rudos spalvų įvairovė sukuria bendrą judesio ir šviesos įspūdį. Dailininkas įkvepia gyvybės plazdantiems granato ar skaisčiai raudonos ir auksinės spalvos kaspinams, blyškiam dramblio kaulo spalvos šilkui ir satinui.

Barokas Pietų Amerikoje

Ispanai ir portugalai platino baroką savo valdose Amerikoje ir Indijoje (Goa). Vienuolių ordinai labai aktyviai statė vienuolynus ir bažnyčias,



Velázquezas



Raito princo Baltazaro Karolio portretas, 1634–1635 (Prado muziejus, Madridas). Šis paveikslas, kaip ir raito Pilypo IV portretas, kiti karališkosios šeimos narių atvaizdai bei *Bredos paėmimas*, buvo nutapyti didžiajam Buen Retiro salonui naujuose karaliaus rūmuose Madride papuošti. Portretas nutapytas žavingais plastiškais potėpiais.
Ph.© musée du Prado, Madrid/T

1599. Sevilijoje gimsta Velázquezas.
1617–1623. Mokosi pas būsimą uošvį Francisco Pacheco ir trumpai pas Francisco Herrerą vyresnįjį. Jo pirmuosiuose darbuose jaučiamas Caravaggio natūralizmas.
1623. Prasideda dvaro laikotarpis. Grafas Olivaresas pristato karaliui Pilypui Velázquezą, ir šis nutapo raito valdovo portretą. Paskirtas karaliaus dailininku, imasi dvariškių portretų, tapo atsisakęs šiam žanrui būdingo dirbtinumo ir panegirikos. To meto paveikslai žavi gyvų tonų ant pilkai sidabriško ar aksominio juodo fono spindesiu, laikysena ar prabangūs rūbai neiškreipia psichologinės tiesos.
1629–1631. Sutinka Rubensą ir pirmą kartą nuvyksta į Italiją (*Vulkano kalvė*, 1630).
1635–1636. Grįžęs į Madridą nutapo daugybę karaliaus ir jo sūnų portretų, vėliau paveikslą *Ietys*, primenantį Bredos paėmimą.
1645. Išvyksta į Italiją pirkti meno kūrinių Pilypui IV. Romoje nutapo popiežiaus *Inocento X portretą* (1650).
1651. Grįžta į Madridą.
1656. Nutapo *Meninas*.
1660. Velázquezas miršta Madride.



Kairėje:
Medici vila Romoje (Ariadnės paviljonas), 1630 (Prado muziejus, Madridas). Šį peizažą dailininkas nutapė 1630 m. vasarą gyvendamas Medici viloje. Jo kūryboje peizažas yra labai retas žanras (faktūrą galima pavadinti jau impresionistine). Panašiai nutapytas ir kitas Prado muziejuje esantis paveikslas *Du vyrai prie įėjimo į grotą*.
Ph. © Titus, Turin/T

Apačioje:
Meninos, 1656 (Prado muziejus, Madridas). Veidrodžių žaismas daro šios scenos kompoziciją meistrišką.
Ph. © Dagli Orti

vertė juos karingosios katalikybės tvirtovėmis, nes užkariautų kraštų politinę kolonizaciją lydinti evangelizacija kartais peraugdavo į tikrus kryžiaus žygius.

Originaliausiai ir įvairiausiai baroko architektūra išsiskleidė Meksikoje, tarp Sakateko šiaurėje ir Oachakos pietuose, ypač Meksike ir jo regione. Andalūzijos rūmus imituojantys statiniai būdavo aptaisomi keramika ir gausiai išpuošiami. Meksiko katedra, pradėta 1573 m., su trimis navomis, šoninėmis koplyčiomis ir kupolais, turi daug bendra su Granados katedra, o per visą XVII a. pastatyta daugybė erdvių šventovių yra tokio pat tipo kaip Ispanijoje. Kartais griežto Herreros stiliaus įtaka ribodavo dekorą, tačiau vėlesniame šimtmetyje jis buvo grąžintas, tiesiog suvešėjo kaip čurigereskas, įgavo rokoko įmantrumo.

Puebloje, Rožančiaus koplyčioje (1650–apie 1690), nepaprastai gausus polichrominis dekoras sumišęs su ikonografijos didaktika. Kartais emaliu dengtu polichrominiu fajansu puoštas ne tik ištisas bažnyčių vidus, bet ir rūmų fasadai. Oachakoje Šv. Dominyko bažnyčios Rožančiaus koplyčios



Šv. Dominyko bažnyčia, Oachaka, Meksika. Šioje bažnyčioje, kaip ir Rožančiaus koplyčioje Puebloje, ryški vadinamojo metisų meno įtaka. Ispaniškasis barokas čia susimaišo su puikiomis čiabuvių ornamentavimo tradicijomis. Tas pat stilius atpažįstamas žvelgiant į altoriaus apatinės dalies piliastrus ir didžiulę iš frontono iškylančią kriauklę, kuri koplyčios skliautą daro harmoningai ritmišką.
Ph. © A. Abbe/T

(1724–1731) nuspalvintų skulptūrų ir paauksuoto stiuko dekoras yra stulbinamai turtingas.

Portugalų kolonizuotoje Brazilijoje atvežtiniai stiliai įvairiuose regionuose rutuliojosi skirtingai. Minas Žeraiso provincijos bažnyčių poetišką žavesį ir ekspresyvų originalumą lemia skliautų ir lubų tapyba, pusiau baroko, pusiau rokoko stiliaus dažytos skulptūros iš akmens ar medžio. Iš šio regiono buvo kilęs išskirtinės meninės galios kūrėjas – Antonio Francisco Lisboa, vadinamas Aleijadinho („Luošiukas"), kuris iš akmens iškalė daugybę skulptūrų ir dekoro elementų. Paminėtina Kongonhas do Kampo Gerojo Jėzaus bažnyčia (1801–1805), kurioje pranašų figūrų archajiškoms sieloms suteikta patrauklaus epiškumo.

Vietos gyventojai krikščioniškąją ikonografiją dažnai papildydavo savo naivia simbolika, o egzotiška augmenija voliutas ir retabulo pynes padarė dar lyriškesnes. Originalumas ir įvairumas, sumišę su ikikolumbinio palikimo bruožais (buvo pasitelkiama indėnų darbo jėga), ryškiausi Andų kalnų regionuose, kur dažnai susipindavo čiabuvių ir Pirėnų pusiasalio formos ir dekoro elementai. Nuo 1680 m. ir visą XVIII a. vadinamasis *arte mestizo* (metisų menas) buvo pritaikytas daugybėje religinių pastatų La Pase, Pune, Pomatoje, Chuli, Sepitoje ir kitur. Indėnų menininkai, architektai, dekoratoriai ir skulptoriai paliko pėdsakus.



Tepocotlano jėzuitų kolegijų bažnyčia, Meksika. Vertikalumas ir nepaprastas fasado dekoro turtingumas yra būdingi Naujosios Ispanijos baroko architektūrai. Penkios didelės statulos, atkartojančios retabulo temas, vaizduoja iškiliausius Jėzaus mokinių šventuosius. Bažnyčią, kuriai suteiktas šv. Pranciško Severo vardas, supa erdvus monumentalus ansamblis, kur įrengta indėnų vaikų kolegija ir jėzuitų noviciatas. *Ph. © Dagli Orti*

DIEVOBAIMINGA FLANDRIJA IR HUMANISTINĖ OLANDIJA

Flandrijoje, kaip ir Prancūzijoje bei Italijoje, jėzuitai buvo pagrindiniai statytojai. Tačiau jie visada atsižvelgdavo į regionų savitumą. Erchercogai Albertas ir Izabelė, valdę šalį Ispanijos karaliaus vardu XVII a. 1-ajame ketvirtyje, galėjo pasigirti pastatę 400 bažnyčių. Gotikos tradicijos ten vis dar buvo gerbiamos. Pati gražiausia to meto bažnyčia yra Šv. Karolio Boromiejaus Antverpene, pastatyta jėzuitų. Ją sudaro trys navos ir šoninės koplyčios. Vidaus spindesys būdingas triumfuojančiam kontrreformacijos bažnytiniam menui. Fasadas, kur susluoksniuoti dorėninis, jonėninis ir korintinis orderiai, tapo pavyzdžiu daugeliui baroko bažnyčių statytojų. Šv. Mykolo Luveniečio bažnyčioje (1650–1674) vienas ant kito uždėti jonėninis ir kompozicinis orderiai, o jos dekoras didingas ir nepaprastai turtingas.

Kalbant apie civilinę architektūrą, reikia pasakyti, kad Briuselio Didžiosios aikštės namų, kurie beveik visi datuojami XVII a. pabaiga, prabanga ir skulptūrinių ornamentų gausa atitinka brabantiškąjį baroką.

Dekoro skulptūros traukia religiniu ar pasaulietišku žavesiu. Bažnyčiose daugėjo kapų, antkapių, sakyklų. Duquesnoy, Quellinų, Verbrugghenų skulptorių dinastijų atstovai, kurie daugiausia naudojo akmenį ir medį,

Korporacijų rūmai, XVII a., Briuselio Didžioji aikštė. Vargonų pavidalo barokiniai fasadai su voliutiniais frontonais ir gausia skulptūrine puošyba liudija, kokios pastangos buvo dedamos atstatant miestą po 1695 m. maršalo Villeroi bombardavimo. *Ph. Lou © Larbor/T*





Gerrit Berckheyde, *Harlemo Didžioji aikštė* (Duitso galerija, Londonas). Šiame paveiksle tikroviškai perteiktas taikių ir santūrių XVII a. Olandijos miestų vaizdas. Aukšti fasadai su frontonais puikiai dera prie taisyklingos centrinės miesto aikštės.
Ph. © Giraudon/T

dažniausiai vykdydavo bažnytinius užsakymus, bet kai kurie persikeldavo į Angliją, Olandiją, Prancūziją (Jeanas Warinas, van Obestalis), Italiją (François Duquesnoy). Rubenso perduota Bernini įtaka juntama Luco Faydherbe'o ir jo bendradarbio Romoje Jeano Delcouro kūriniuose.

Rubenso šlovės giesmės

Rubenso genijus XVII a. flamandų dailei suteikia vientisumo. Žymusis europietis, išreiškiantis Šiaurės baroko „stebuklingą šuolį" (Delacroix), dirbtuvių ir mokyklos vadovas, erchercogų rūmų vyriausiasis dailininkas, nestokojo užsakymų ir mėgavosi šlove. Rubensas nuostabiai epiška įkvėpimo galia mėgino sutaikyti krikščionybę (*Kryžiaus pastatymas*, apie 1610, Antverpeno katedra) su pagonybe (*Leukipo dukrų pagrobimas*, Senoji pinakoteka, Miunchenas), derindamas didybę, heroizmą ir emocionalumą. Iki jo flamandų dailė buvo kabinetinis menas. Rubensas iš Italijos perėmė monumentalumą, judesį, laisvai sklindančią šviesą ir erdvę. Tarsi išmoningas režisierius jis veržliai ir subtiliai sukomponavo *Marijos Mediči gyvenimo* (1622–1625) ciklą Paryžiaus Liuksemburgo

Rubensas



Leukipo dukterų pagrobimas, apie 1610 (Senoji pinakoteka, Miunchenas). Šioje scenoje, apie kurią Burckhardtas pasakė, kad niekas kitas jokioje epochoje nei mokykloje nebūtų galėjęs viso to sukurti, susipynusios daugybė figūrų. Seserys Febė ir Telairė, broliai Dioskūrai Kastoras ir Polideukas, du angeliukai ir du žirgai. Paveikslo centre – puikūs nuogi subrendusių moterų kūnai. Jos yra grobis, tai išryškina judesiai. Tamsios Dioskūrų ir piestu besistojančių žirgų spalvos kontrastuoja su seserų kūnų baltumu. Grupė įrėminta kvadrate, kuriame menamos ašinės įstrižainės atžvilgiu sukomponuotos figūros. *Ph. © Focus/T*

1577. Vestfalijoje, Zygene, gimsta Rubensas. Jis buvo Antverpeno tarybos nario, priversto dėl politinių priežasčių pasitraukti į tremtį, sūnus.

1590. Antverpene pradeda mokytis tapybos pas peizažistą Tobiasą Verhaechtą, vėliau pas Adamą van Noortą ir Otto Venuisą.

1600–1608. Gavęs daugybę užsakymų Romoje ir Mantujoje, gyvena Italijoje. Venecijoje atradęs Tiziano kūrinius, juo nuoširdžiai žavėjosi visą gyvenimą. Kurį laiką gyvena Madride, vėliau grįžta į Romą.

1609–1615. Paskiriamas erchercogo Alberto dvaro dailininku. Antverpeno miestui nutapo *Trys karaliai sveikina Kristų*, *Kryžiaus pastatymą* ir *Nuėmimą nuo kryžiaus*.

1615–1630. Gavęs daugybę didelių užsakymų tapyti dekoro ciklus, įkuria dirbtuves. Ten jo bendradarbiai buvo van Dyckas, Jordaensas, Snydersas.

1621. Pradeda 24 paveikslų ciklą *Marijos Medičī gyvenimas*, skirtą Liuksemburgo rūmams Paryžiuje.

1626. Miršta Rubenso pirmoji žmona Isabelle Brandt, kurios nuostabius portretus jis tapė.

1628–1630. Apsiima atlikti diplomatines misijas, lankosi Anglijoje ir Ispanijoje. Sukuria įspūdingą dekorą Karoliui I Londone (*Whitehall*) ir Pilypui IV prie Madrido (*Torre de la Parada* paviljonas).

1630. Veda antrą kartą. Šį kartą – šešiolikmetę gražuolę Hélène Fourment (jam buvo 53 m.). Nutapo paveikslus *Dailininkas ir Hélène jų sode Antverpene* (1631), *Hélène Fourment ir du jos vaikai*, *Mažoji Pelisse*, kuriuose su trikdančiai begėdišku atvirumu atskleidžia savo jaunos žmonos grožybes.

1630–1640. Apleidžia dideles religines kompozicijas. Nusipirkęs Steno pilį tarp Antverpeno ir Malino, imasi šlovinti gyvenimo geidulių teikiamą džiaugsmą, šeimyninę laimę, grožį, peizažo žavesį. Šia panteistine ir tuo pat metu humanistine gamtos vizija, kurią atskleidžia paveikslai *Grįžimas iš laukų* (Uffizi galerija, Florencija) ir *Mugė* (Luvras), baigiasi dailininko, kurį Delacroix vėliau pavadino dailės Homeru, gyvenimas ir kūryba.

1640. Rubensas miršta sulaukęs 63 m.



Numanomas Suzanne Fourment portretas, apie 1625 (Nacionalinė galerija, Londonas). Tai Rubenso svainė. Paveikslas neteisingai dar vadinamas *Šiaudine skrybėlaite.* *Ph. E. © Larbor/T*

Amūro sodas, apie 1633 (Prado muziejus, Madridas). Šis geidulingai apsikabinusių ir nesidrovinčių porų palaimos himnas skirtas ir paties dailininko palaimai, kurią jis patyrė su gražiąja šešiolikmete Hélène Fourment, vedęs ją jau būdamas 53 metų. Vaizduojamas sodas su monumentaliu portiku, kuriame pagrindinė Veneros statula apsupta spiečiaus skraidančių putų (amūriukų). Pora – Rubensas ir Hélène – šoka, kitos poros irgi tuoj prie jų prisidės. Visas kurtuazišką idilę primenantis sambūris skęsta palaimoje. Vėliau iš šios idilės įkvėpimo sėmėsi Watteau ir Lancret. *Ph. © Dagli Orti*





Antoine van Dyck, *Poilsis pakeliui į Egiptą,* 1627–1630 (Senoji pinakoteka, Miunchenas). 1627 m. grįžęs iš Anglijos į Antverpeną, van Dyckas nutapė daugybę paveikslų bažnyčioms, vienuolynams ir prasigyvenusiems miestelėnams. Personažų kompozicija labai svarbi jo kūryboje. Jaudinamai jautrus paveikslas *Poilsis pakeliui į Egiptą* išduoda italų, ypač Tiziano, įtaką. Rafinuotai, elegantiškai ir švelniai nutapytame paveiksle atsiskleidžia dailininko technika ir siela. Centrinė Marijos ir Kūdikio grupė sudaro lygiašonį trikampį. Nors santūriu gestu kviečiantis keliauti Juozapas yra šešėlyje, jis įsilieja į įstrižaine kuriamą paveikslo kompoziciją. Iš drobės liejasi šventa ramybė. *Ph. © Titus, Turin/T*

rūmuose, dekoravo rūmus ir ištapė daugybės bažnyčių interjerus, suteikdamas jiems spalvingumo ir teatrinio didingumo. Jis ne tik įgyvendindavo didžiulius projektus ir siekė teatrališko efekto, bet ir, pakerėtas moteriškos gracijos, virpančio peizažų grožio ir kūniško geismo, tapė geidulingus gundančio moteriškumo aktus (*Mažoji Pelisa,* 1638–1640, Meno istorijos muziejus, Viena), meilės įaudrintus kūnus (*Amūro sodas,* apie 1633, Prado muziejus, Madridas), kūnišką aistrą (*Mugė,* apie 1635, Luvro muziejus).

Rubenso kūriniuose – pats pasaulis. Jo mokinio van Dycko tapomi paveikslai ir naujoviškai elegantiški ir aristokratiški dvarininkų portretai Anglijoje autoriui užtikrino meistro reputaciją. Tuo tarpu vitališkasis Jordaensas bemaž nepadoriai lengvai tapė religines scenas (*Keturi evangelistai,* apie 1622–1623) ar masines scenas, kur per kraštus liejasi liaudiška linksmybė (*Karalius geria,* Luvro muziejus).

Žanrinei tapybai, vadinamai flamandiškąja, daugiausia atstovauja Davidas Teniersas. Jo paveiksluose, kuriuose vaizduojama kaimo buitis, aplinka nutapyta ypač išmoningai, spinduliuoja šviesa. Portretuose, peizažuose, „medžioklės paveiksluose" (Snydersas, Janas Fytas) ar „gėlių paveiksluose" (Janas Bruegelis de Veloursas) buvo tęsiama ši vadinamoji

petite manière, kurią ypač vertino taikūs miestelėnai, ištikimi tradicijoms. Tuo metu Rubensas kūrė geriausius savo kūrinius.

Jungtinės Provincijos, Nyderlandų šiaurinė dalis, 1609 m. iškovojusios nepriklausomybę, laikėsi reformacijos ir sugebėjo atsispirti baroko siautuliui, jam priešindamos mėgavimąsi realizmu ir intymumą, kurį atspindi Delfto mėlynasis fajansas. To meto architektūra santūri, nes protestantai siekė atsikratyti išpūsto bažnyčių dekoro. Skulptūra išliko realistinė, nors per flamandus veikė baroko įtaka. Dailininkai, netekę užsakymų tapyti religinės tematikos paveikslus, atrado kitas sritis ir kitus klientus – prasigyvenusius miestelėnus, kurie nebuvo nei kilmingi, nei dvasininkai.

Kasdienis gyvenimas ir dvasingumas

Nėra nieko mažiau dviprasmiška, kaip realybės vaizdavimas kitame „aukso amžiuje" – šįkart XVII a. olandų dailės. Sunkiai iššifruojama alegorija, paslėptas moralas, tolių vilionė, gundanti leistis į kelionę, prasmunka į kambarių tylą ar prirūkytų kambarių netvarką. Šie kasdienės egzistencijos paveikslai atskleidžia didelius reformacijos paskatintus



Jacob Jordaens, *Keturi evangelistai*, apie 1622–1623 (Luvro muziejus, Paryžius). Šiame Jordeanso, kuriam buvo būdingas atšiaurus ir tvirtas realizmas bei kontrastingas apšvietimas, paveiksle, nutapytame po karavadžistinio laikotarpio, išlikę *Šv. Mato pašaukimo* autoriaus liaudiški tipai. Paprastų žmonių, per Šventąją Dvasią tapusių Kristaus minties ir darbų platintojais, raukšlių giliai išvagotų veidų bruožai dar labiau išryškėję. Misija, regis, gąsdina Morkų – jis supasi į apsiaustą saugodamasis lyg šalčio, lyg tokio netikėto likimo.
Ph. H. Josse © Larbor/T



Fajansinis padėklas, Delftas, XVII a. pabaiga (Dekoratyvinių menų muziejus, Paryžius). XVII a. Delfto miestas tapo Olandijos keramikos centru. Jis pirmiausia garsėjo mėlynu dekoru ant balto fono.
Ph. L. Joubert © Larbor/T

pokyčius: Dievo valdžia pakeičiama žmogaus, jo charakterio, įpročių ir gyvenimo pažinimu. Iš dailės apie XVII a. Nyderlandų visuomenę sužinome daugiau nei apie bet kurią kitą Europoje. Kitur tuo metu joks dailininkas nebūtų išdrįsęs taip negailestingai ir žiauriai parodyti žymius miestelėnus, ypač vyresnius ir nukaršusius, kaip padarė Fransas Halsas paveiksluose *Regentai* ir *Regentės*, tapytuose Harlemo ligoninei (dabar Franso Halso muziejus Harleme, ten jie lig šiol eksponuojami).

Šio puikaus stebėtojo, kartais net pernelyg virtuoziško menininko triptike *Šv. Jurgio lankininkų korpuso karininkų banketas* (1616, 1627 ir 1639, Franso Halso muziejus) arba paveiksle *Mažoji kompanija* (1633–1637, *Rijksmuseum*, Amsterdamas) charakteriai labai saviti, nuotaika gera, nors jie mažumėlę banaloki, o paveikslas *Čigonė mergina* (apie 1628–1630, Luvro muziejus) žavi drąsiais, nevaržomais potėpiais ir spalvos laisve. Tuo vėliau negalėjo atsigrožėti Manet.

O Rembrandtas – visai kas kita. Jei jis interpretuoja žmogaus gyvenimą, tai per krikščioniškąją prizmę, o Biblija ir Naujasis Testamentas jam buvo tokie pat svarbūs kaip *Profesoriaus Tulpo anatomijos pamoka* (1632, *Mauritshuis*, Haga). Jo tiesa yra visų laikų tiesa. Mitologija, istorija, religija, portretas jam buvo pretekstas priartinti šią tiesą, atskleisti jos paslaptį iš baroko paveldėta apšvietimo magija, kuri menininko naudojamai medžiagai suteikia jausmingo spindesio.

Gyva spalvų alchemija

Kunkuliuojantis šviežias kraujas, žaižaruojančios žarijos, besilydantis auksas – štai kur Rembrandto paveikslų paslaptis. Ši gyva spalvų alchemija vaizduoja sielos kondensatą ir intensyvų vidinį gyvenimą. Nuslystantys potėpiai pagauna ir atspindi šviesą, pamažu stiprėja ir ima liepsnoti. Purpuras ir auksas. Beribėje erdvėje, kur šviesa kovoja su šešėliais, figūros tarsi apreiškimai, šviesos šmėklos tai čia, tai ten išnyra iš nepermatomos tamsos.

Panašiai ir graviūrose. *Šv. Lozoriaus prisikėlimas* (1632), *Šimto guldenų banknotas* (apie 1649), *Trys kryžiai* (apie 1653) štrichai banguoja ir slopsta kaip ir menininko emocijos, perveria ar suplėšo šešėlių širmą ir atveria pagrindinį siužetą – Kristų, triumfuojančią ir kenčiančią dievybę, jo antgamtiškumą. Paveikslas *Nakties sargyba* (iš tiesų tai *Kapitono Banningo Cocko kompanija)*, kuris nuvalytas atgavo šviesias spalvas (1642, *Rijksmuseum*, Amsterdamas), užgavo tėvynainius. Rembrandtui tai buvo

pirmasis ženklas, kad baigėsi šlovės ir turtų metas. Po žmonos Saskijos mirties jis gyveno vienatvėje ir nepritekliuje. Tas, kuris buvo vadinamas Pelėda ir be perstojo tyrinėjo savo veidą, žydintį jaunyste ir vystantį artėjant mirčiai, ėmė gilintis į vidinius išgyvenimus. Potėpis tapo platesnis ir staigesnis, šviesos kontrastai įgavo patetiško intensyvumo, greta švelniausių permatomų pustonių atsirado šiurkščios rankos valdomo teptuko ženklų.

Šie jaudinantys ieškojimai, dialogai tarp šviesos ir šešėlio, senatvės ir abejingumo, žmogaus ir Dievo išsiliejo nuostabiomis vizijomis. Paskutinius menininko gyvenimo metus tarsi gairės nužymi tokie kūriniai kaip *Emauso piligrimai* (1648, Luvro muziejus), *Šv. Petro išsižadėjimas* (1660, *Rijksmuseum*, Amsterdamas), *Sužadėtinė žydaitė* (1665, *Rijksmuseum*) ar 1665 m. nutapytas *Besijuokiančiojo autoportretas* (Wallrafo-Richartzo muziejus, Kelnas). Sutrintoje masėje (*Nuluptas jautis*, 1655, Luvro muziejus) žaižaruoja žarijos, blėstančios auštančių pelenų naktyje.

Rembrandtas savo amžininkus išmokė matyti ir perteikti šviesą bei spalvą, derinti meistriškumą ir dvasingumą. Tačiau niekas negalėjo lygintis su nelaiminguoju genijumi, kuris slėpė savo skurdą nuošaliausiuose Amsterdamo priemiesčiuose. Ten jis ir mirė 1669 m. Konformistinė visuomenė, prieš kurią jis drąsiai stojo ir kuri jį privertė užsičiaupti, nesižavėjo jo portretais, žanrinėmis scenomis. Ji nevertino jo įžūlaus mėgavimosi šviesa ir spalvomis, kurias jis, vienišas ir atsiskyręs, regėjo paskutinės ekstazės svajose.

Frans Hals, *Šv. Jurgio lankininkų korpuso karininkų banketas*, 1616 (Franso Halso muziejus, Harlemas). Kai Šv. Jurgio korpuso lankininkai užsisakė kolektyvinį portretą, jie tikėjosi, kad dailininkas laikysis senos šio žanro tradicijos, tačiau jis pasielgė priešingai ir karininkų susibūrimą pavaizdavo kaip tekančio gyvenimo akimirką. Jie šnekučiuojasi laisvai ir nevaržomai. Jokio karingumo ar įmantrumo. Čia pavaizduoti trys kapitonai, apsupti orių leitenantų ir vėliavininkų. *Ph. © Éditions Somogy/T*



Rembrandtas



1606. Leidene gimsta Rembrandtas.
1652–1631. Po tapybos mokslų Leidene, vėliau Amsterdame pas dailininką Lastmaną grįžta į gimtąjį miestą ir ten savo lėšomis įsikuria. Tarp jo jaunystės kūrinių, jau pažymėtų šešėlių kontrastais, reikia paminėti *Balamą*, *Angelą ir Tobiją*, *Dovydą ir Galijotą*, *Samsoną ir Dalilą*, taip pat kelis išraiškingus portretus (*Rembrandto motina*, *Karininkas su aukso grandine*).
1631–1634. Įsikuria Amsterdame pas meno kūrinių pirklį Hendricką van Vylenburchą ir veda jo dukterį Saskiją. Tampa prasigyvenusių Amsterdamo miestelėnų portretistu.
1642. Miršta Saskia. Taip pačiais metais Rembrandtas nutapo *Nakties sargybą* – menininko šlovės ir gerovės laikotarpio pabaigą žyminti kūrinį. Trys jo vaikai, išskyrus jaunėlį Titą, taip pat palieka šį pasaulį. Vis sunkiau sekasi parduoti paveikslus. Dėl išlaidavimo prislėgtas skolų, turi parduoti gražųjį namą *Breestraat* gatvėje.
1645. Nusisamdo tarnaitę – 25 m. valstietę Hendrickje Stoffels. Ji tampa drauge ir paveikslo *Bestabėja maudosi* modeliu. Įsikūręs Amsterdamo žydų kvartale, kratosi kilmingųjų ir bendrauja su paprastais žmonėmis. Paskutiniai kūriniai atspindi pakitusią aplinką (*Gelumbės artelė*, *Sužadėtinė žydaitė*, *Sūnaus palaidūno sugrįžimas*, *Simonas šventykloje* (pastarasis nebaigtas)).
1669. Rembrandtas miršta Amsterdame, šešeriais metais pergyvenęs Hendrickje ir metais Titą, Saskijos sūnų.



Nakties sargyba, arba *Kapitono Franso Banningo Cocko kuopa*, 1642 (*Rijksmuseum*, Amsterdamas). Iš visų Rembrandto van Rijno kūrinių šis yra garsiausias. 1642 m. Šaulių gildijos užsakymas buvo pretekstas sukurti šią impozantišką kompoziciją. Patamsėjęs dėl lako sluoksnių paveikslas buvo pavadintas *Nakties sargyba*. Tamsumą dar lėmė ir dulkės bei apnašos, ypač dūmai iš židinio, prie kurio paveikslas ilgą laiką kabojo. Be to, paveikslas buvo nepataisomai sugadintas 1715 m. Tuomet jis neteko 28 cm aukščio ir 64 cm pločio, kad tilptų į pano Amsterdamo rotušėje. 1946 m., po skrupulingos restauracijos ir medžiagos taisymo, paveikslas jau buvo atgavęs natūralias šviesias spalvas, tačiau klaidingas kūrinio pavadinimas išliko. Paveikslas *Kapitono Franso Banningo Cocko kuopa* buvo blogai sutiktas, scenos dalyviai nusprendė, kad jie pavaizduoti prastai arba mažai matomi. Jie visiškai nesuprato šios scenos, kuri nepanėšėjo į tradicinius korporacijų portretus, ir ypač nesuprato šios pilnos veiksmo akimirkos paauksuotoje vakaro šviesoje, sustabdytos tarp ginklų žvangesio ir išsiskleidžiančių vėliavų. Labiausiai stebinanti detalė yra auksine aureole apšviesta mergaitė, prasmukusi į kortežą. Ši sumišusi mergytė princesės drabužiais, kuriai prie diržo prikabintas gaidys, tarsi paklydusi tarp šaulių. Jau tris šimtmečius meno istorikai stengiasi įminti jos mįslę.
Ph. Scala, Florence © Larbor/T



Portretas su kepuraite ir aukso grandine, 1633 (Luvro muziejus, Paryžius). Tai vienas iš šlovingos menininko jaunystės autoportretų. Jam 27-eri, jis ką tik susituokė su Saskija van Vylenburch. Visą gyvenimą Rembrandtas tyrinėjo savo veidą. Iš pradžių ten regėjo pasitenkinimą savimi, savo šlove ir sėkme, vėliau įžvelgė nerimą, bandymą mesti iššūkį tragiškai vienatvei. Tai pirmas kartas, kai dailininkas pasirašė vardu, kaip darė italų meistrai. Lig tol nė vienas olandų dailininkas neišdrįso to padaryti.
Ph. H. Josse © Larbor/T

Dešiniajame puslapyje: **Rembrandt,** *Šeimos portretas,* apie 1669 (Hercogo Antono Ulricho muziejus, Brunsvikas). Ilgai vyravo nuomonė, kad tai dailininko sūnaus Tito, jo žmonos Magdalenos van Loo ir jų vaikų portretas. Iš tiesų tai Magdalenos van Loo, jos vaikų ir jos svainio François van Bylert portretas. Titus jau buvo miręs 1668 m., be to, jis buvo visai nepanašus į nutapytą personažą. Šis *Šeimos portretas* atrodo nebaigtas: nepaprastai gyvos spalvos užteptos storais sluoksniais, dažniausiai mentele, ir tiek potėpis, tiek šviesos efektų paieškos išreiškia emocijų proveržį, kuris paskutiniais gyvenimo metais Rembrandtui buvo itin būdingas. Nežinoma, ar šis kūrinys buvo užsakytas, ar sumanytas paties menininko, tačiau čia, kaip ir ne kartą anksčiau, dailininkas nesilaikė tėvynainių nustatytų portreto taisyklių. Svarbiausia jam buvo vaizduotė ir kūrybos laisvė. *Ph. © Focus/T*

Gerritas Dou, Gerritas Terborchas (*Tėvo patarimas, Rijksmuseum,* Amsterdamas), Janas Steenas (*Paukštidė, Mauritshuis,* Haga), Gabrielis Metsu, Adriaenas van Ostade, Pieteris de Hoochas (*Motina,* apie 1660, Dahlemo muziejus, Berlynas) dominavo tarp gausybės įvairiais talentais pasižyminčių menininkų, tenkinančių įvairiausią skonį. Ypač buvo ieškoma intymumo ir malonumo: susibūrimai grojant muzikai, korporacijų pobūviai, pašnekesiai vaikštinėjant, išgertuvės su grakščiomis padavėjomis smuklėje atsipalaiduojant linksmuolių vyrukų kompanijoje... Formalumas ir miesčioniškas nuobodulys, linksmybės ir dykaduoniavimas – viskas drauge.

XVII a. Olandija taip pat mėgo plenerą, atviras erdves. Tai liudija Jano van de Cappelle'io, Salomono van Ruijsdaelio ir Willemo van de Velde's marinos, kur laivų burės susilieja su dangumi ir vandeniu. Taip pat mėgaujamasi drėgna ir derlinga žeme, miškais. Jacobas van Ruijsdaelis, Salomono sūnėnas, priešina savo neramią sielą ąžuolų galybei, paunksnės ramybei, bekraščiam horizontui. Lygumų krašto kaimas įkvėpė Meindertą Hobbemą, Paulą Potterį, o kitus dailininkus, pavyzdžiui, brolius Berckheyde's (Gerritą Adriaenszą ir Jobą Adriaenszą), Janą van der Heydeną, patraukė spalvingas miesto šurmulys. Emanuelis de Witte (Harlemo Šv. Bavono bažnyčios vidus, 1637, Nacionalinė galerija, Londonas) ir Pieteris Janzas Saenredamas tapo bažnyčių interjero specialistais. Pastarasis, naudodamas santūrią pilkos ir smėlinės spalvų paletę, kūrė kerinčius interjerus. Jų griežtas tikslumas turėjo įtakos Mondrianui.

Neišvykdamas iš Delfto Vermeeras tapė nejudantį pasaulį, teatrą (o gal teatras jį ir įkvėpė), kur viskas sustingę, o vis tie patys personažai, regis, keliauja iš drobės į drobę, keičiasi tik jų judesiai, kostiumai, aplinka, veiksmai. Tačiau visi jie vienodai santūrūs, uolūs, laukiantys, kantrūs. Pro langą sklinda neryški šviesa, glamonėjanti žmones ir daiktus, nutapytus plonyčiais tankiais potėpiais, mėlynos, perlo, geltonos, juodos ir baltos spalvų taškeliais, kaip sakė van Goghas. Šios spalvos tepamos ant fono kaip šviesos lašai ant matinės odos.

Paveikslas *Delfto vaizdas* (*Mauritshuis,* Haga), kurio „nedidelė geltonos sienos plokštuma" užhipnotizavo Proustą, yra garsiausias vienišiaus provincialo Vermeero kūrinys. (Jo darbų šiandien belikę vos apie keturiasdešimt.) Tai geometrijos ir šviesos stebuklas. Pastaroji suteikia pirmajai pusiausvyrą ir išgrynintą santūrumą. Spalva tarytum keliauja paskui dailininko teptuką ir užlieja gretimus planus, kuriems harmonijos suteikia švelni atmosfera, vos apčiuopiamas vandens bangavimas ir jo atspindžiai. Dangus, dideli balti ir pilki debesys šiame ramiame peizaže kelia svaigų begalybės pojūtį. Rytas ankstyvas, miestas dar neprabudęs, tik ten bei ten matyti keli siluetai. Šiame Delfto miesto garbei nutapy-



tame paveiksle Vermeeras sustabdo laiką. Sustabdo tėkmę, laikinumą, vienadieniškumą. Akimirka, kai miestas jau bunda užlietas šviesos, virsta amžinybės paveikslu.

Interjero scenos paveikslai *Skaitytoja, Muzikos pamoka, Astronomas, Koncertas, Dailininko dirbtuvės, Nėrėja* taip pat dvelkia keista ir aistringa poezija. Personažai išdėstyti ritmiškai, erdvė tvarkinga, atskiri komponentai susiję tarpusavyje. Paveikslas *Mergina su perlo auskaru* (*Mauritshuis*, Haga), kaip ir Delfo vaizdas, liudija „Vermeero stebuklą", kuris yra ne kas kita, kaip menininko gebėjimas pajusti gyvenimo pilnatvę ir atkurti ją su visais kerais ir skambesiais.





Viršuje:
Jacob van Ruijsdael, *Peizažas su keltu,* 1639 (Senoji pinakoteka, Miunchenas). Šiam didžiam olandų peizažistui natūrali vandens tėkmė, medžių laja ir dangus atliepia žmogaus dvasinę būseną.
Ph. Scala, Florence © Larbor/T

Apačioje:
Jan van de Cappelle, *Ramybė,* po 1651 (Toledo meno muziejus, Ohajas). Marinų dailininkas Cappelle puikiai perteikia dangaus ir jūros begalybės įspūdį, o laivai paveikslui suteikia žmogiškąją dimensiją.
Ph. © Giraudon/T

Vermeeras



Mergina su perlo auskaru, apie 1660 (*Mauritshuis*, Haga). Stebėtina darna čia pasiekiama paprastai žaidžiant spalvomis. Į merginos ausį įverto perlo spindėjimas atitinka jos dideles drėgnas akis ir blizgančią dėmelę ant apatinės lūpos.
Ph. © Arch. Snark-Edimedia/T



Delfto vaizdas, apie 1658 (*Mauritshuis*, Haga). Ant Schí upės, įtekančios į Holkję, krantų driekiasi miestas su kyšančiais bokštais ir varpinėmis. Tolima perspektyva ryto šviesoje.
Ph. © du musée/T

Vermeeru žavimasi ne tik dėl jo kūrinių paslaptingo grožio (iki mūsų dienų jų išliko apie 30), bet ir dėl jo paslaptingo gyvenimo.

1632. Delfte gimsta Vermeras. Vėliau buvo priimtas į Delfto dailininkų gildiją.
1653. Veda Cathariną Bolnes. Su ja susilaukė mažiausiai 11 vaikų. Tampa gildijos seniūnu.
1675. Miršta sulaukęs keturiasdešimties. Tikėtina, kad jis tėra nutapęs apie 40 drobių. Ir tik trys datuotos. Beveik ištisą šimtmetį jo kūriniai buvo užmarštyje. Žurnalistas Théophile'is Thoré, po 1848 m. gyvendamas Olandijoje, ištraukė Vermeero palikimą į dienos šviesą. 1870 m. Luvro muziejus nusipirko paveikslą *Nėrėja*, jį kartu su Watteau paveikslu *Piligriminė kelionė į Citeros salą* Renoiras laikė gražiausiais visame muziejuje. Amžiną šlovę paveikslui *Delfto vaizdas* užtikrino Proustas, Bergòto mirties aprašyme minintis šį „geltoną sienos lopinėlį".

MODERNUMO LINK ANGLO-SAKSIŠKUOSE KRAŠTUOSE

XVII a. pradžioje įvyko posūkis anglų architektūroje. Inigo Jonesas, grįžęs iš Italijos, savo šalyje paskleidė Palladio dvasią. Paladianizmo formas, kuriomis žavėjosi, jis pritaikė Karalių rūmuose Grinviče (1615–1616), vėliau Iškilmių rūmuose *Whitehall* (1619–1622). Juos dekoruoti buvo patikėta Rubensui. Paladianizmas įsitvirtino ilgam, nes daug statė ne vien Jonesas, vėliau dauguma architektų iš jo darbų semdavosi įkvėpimo. *Late gothic* vis dar buvo gyva, ypač bažnyčiose ir universitetų pastatuose.

Po 1666 m. didžiojo gaisro Christopheriui Wrenui buvo pavesta atstatyti Londoną. Miestas virto milžiniška statybų aikštele. Jis pastatė daugybę visuomeninių pastatų ir per penkiasdešimt bažnyčių, praplatino gatves, suprojektavo daug aikščių ir kt. Žodžiu, atsiskleidė įvairiapusiškas talentas. Įžymiausias jo kūrinys yra didžioji Šv. Pauliaus katedra (1675–1702), pastatyta pagal lotyniškojo kryžiaus planą ir karūnuota milžinišku kupolu. Hamptono pilyje Wrenas pasirinko pliką be dekoro plytų fasadą, bet projektuodamas Grinvičo ligoninę grįžo prie monumentalaus romaniškojo stiliaus. Čia yra rytietiško stiliaus kupolas, o kolonada sukurta atsižvelgiant į Bernini Šv. Petro aikštės Romoje projektą. Tačiau Emanuelio koledžo koplyčia bei vienuolynas Kembridže ir Švč. Trejybės koledžo biblioteka primena venecijietišką architektūrą.

XVIII a. 1-ajame ketvirtyje paladianizmas sulaukė lygiaverčio varžovo – baroko. Didelę baroko įtaką patyrė Nicholas Hawksmooras ir ypač



Inigo Jones, Palladio tiltas, Viltono rūmų parkas, Viltšyras. Įkvėptas Serlio ir Palladio koncepcijos, kurią nagrinėjo Italijoje, Jonesas ją susiejo su klasikos griežtumu ir grynumu, nutraukdamas ryšį su vis dar madingu Tiudorų stiliumi. *Ph. © British Tourist Authority, Londres/T*



Christopher Wren, Šv. Pauliaus katedros fasadas, 1675–1702, Londonas. Projektuodamas šią bažnyčią, kuri yra jo šedevras, Wrenas įkvėpimo sėmėsi iš Šv. Petro bazilikos portiko ir Invalidų bažnyčios kupolo. Struktūrinės linijos, prie kurių derinami puošybos elementai, aiškumas ir tobulai išgrynintos antikos architektonikos kartojimas skelbia neoklasicizmą, o dvi grakščios varpinės yra paskutiniai baroko atspindžiai. *Ph. © A. F. Kersting/T*

Johnas Vanbrughas. Pastarasis pastatė Hovardo pilį ir Blenheimo rūmus, kur susipina kolosalumas ir įspūdžio paieška norint išryškinti daugybės pastatų ansamblio, kurį įkvėpė Versalis, didingumą bei impozantiškumą ir siekiant pritraukti žvilgsnį bei nustebinti. Bet paladianizmas greitai paėmė viršų ir sugrąžino Angliją į saiko ir paprastumo kelią.

Bet ar tarp šių prieštaringų skolinių yra tikrojo angliško meno apraiškų? Dailėje dominavo flamandas van Dyckas (*Karolio I medžioklė*, Luvro muziejus) ir olandas Peteris Lely, kurie išpopuliarino portretą. Pirmasis kūrė spindintį, puikios faktūros aristokratišką žanrą, o antrasis – prėską, paviršutiniškai mielą, be jokios psichologijos (*Ledi Barbara Fitzroy*, apie 1670, Miesto meno galerija, Niujorkas). Bet vis dėlto tai buvo mokyklos, kuri nuostabiai suklestėjo vėlesniame amžiuje, pradžia.

XVII a. pabaigoje ąžuolą pakeitus riešutmedžiu baldai tapo lengvesni, apartamentuose, kur buvo ypač mėgstami veidrodžiai, pasidarė šviesiau. Samuelio Pepyso dienoraštis atspindi didėjantį amžininkų susidomėjimą komfortu. Gimė *sweet home* stilius.

Pietų Vokietijoje prie baroko plitimo daug prisidėjo italų architektai ir menininkai. Taip pat atsitiko ir Austrijoje bei Bohemijoje. Didžiulius Wallensteino rūmus Prahoje (1623–1629) architektai Andrea Spezza,



Antoine van Dyck, *Anglijos karaliaus Karolio I portretas,* 1638 (Luvro muziejus, Paryžius). 1632 m. atvykęs į Anglijos karaliaus dvarą, van Dyckas buvo paskirtas „Jų Didenybių Sen Džeimso rūmų vyriausiuoju dailininku" ir nutapė daugybę karaliaus ir karališkosios šeimos narių portretų. Karolis I čia pavaizduotas grįžtantis iš medžioklės. Jo laikysena yra kartu karališka ir geranoriška.
Ph. H. Josse © Larbor/T

Marini ir Campione pastatė pagal romėniškųjų rūmų modelį. Tai yra vienas iš pirmųjų baroko statinių Vidurio Europoje. Po 1648 m. Vestfalijos sutarties Austrijoje iškilo daugybė rūmų ir bažnyčių. Čia vienas iš būdingiausių atvežtinio baroko pavyzdžių yra 1622 m. pastatyta Am Hofo, arba Devynių angelų chorų, bažnyčia Vienoje, pastatyta Carlo Carlone's. Jos fasadas iškilęs virš terasos, jungiančios du šoninius paviljonus. Italų įtaka ne mažiau gyva buvo Bavarijoje. Enrico Zuccalli 1663–1690 m. Miunchene pastatė Teatinų bažnyčią. Centrinę fasado dalį, įrėmintą dviejų aukštų bokštų, vėlesniame amžiuje suprojektavo vienas iš rokoko meistrų prancūzas Cuvilliès.

XVII a. antrojoje pusėje burgundas Jeanas Baptiste'as Mathey, vyskupo Alberto Wallensteino kvietimu atvykęs į Prahą, pastatė daugybę rūmų ir Šv. Pranciškaus Serapiniečio bažnyčią (1679–1689). Visur barokas maišosi su dominuojančiu italianizmu. Tai matyti žvelgiant į gražius išorinius Trojos pilies laiptus, kuriuos iš Dresdeno atvykę skulptoriai papuošė veržliomis statulomis, vaizduojančiomis dievų kovą su milžinais.

Šiaurės Vokietijoje Hanzos miestai buvo tikros olandų menininkų kolonijos. Labai griežtoje miestų architektūroje buvo maišoma akmuo ir plytos. Labiausiai paplitęs bažnyčių tipas tuo metu buvo *hallenkirche*

(halinis). Amžiaus pabaigoje tokios buvo tiek benediktinų, tiek jėzuitų bažnyčios.

Skulptūra buvo ypač dekoratyvi. Dominavo Italija, kur klestėjo didžiulių proporcijų baroko kūriniai, o pietų ir šiaurės Vokietijoje, Berlyne, pamažu ryškėjo prancūzų įtaka. Ryškiausias XVII a. vokiečių menininkas Andreas Schlüteris, kūręs Berlyne, Prūsijos valdovo dvare, buvo aistringas itališkojo ir prancūziškojo meno gerbėjas. Kaip stiprių ir veržlių formų meistras jis atsiskleidė sukūręs *Mirštančių karių galvas* Arsenale (1696) ir ypač nuostabią raito *Didžiojo Elekto* statulą (1703–1708). Schlüteris vėliau išvyko dirbti į Sankt Peterburgą, ten 1714 m. mirė.

Per Trisdešimties metų karą statybos nenutrūko, bet užsieniečiai dailininkai buvo priversti išvykti. Tad XVII a. Vokietijos dailė atrodo beveik visiškai nukraujavusi. Frankfurtas liko vienas iš nedaugelio aktyvių centrų. Čia gimė ir iki išvykimo į Italiją 1598 m. dirbo vienas iš originaliausių epochos graverių Adamas Elsheimeris. Jis mirė sulaukęs vos 32 metų. Bet nė vienas iš menininkų, kurie ten mokėsi ar dirbo, nepaliko dėmesio vertų kūrinių.

Frankfurte, kaip ir kituose reformacijos paveiktuose miestuose, pavyzdžiui, Hamburge ar Gdanske, buvo jaučiama olandų įtaka. Germaniškuose kraštuose italianizmas buvo paplitęs, bet originalių talentų neišugdė. Barokas ypač įsitvirtino Augsburge, kur atsiskleidė Johanneso Heinricho Schoenfeldo savitumas puošiant daugybę bažnyčių retabulų. Miunchene jis dekoravo vyskupų rezidenciją.

Rūmų, bažnyčių ir vienuolynų dekoras Vokietijoje, Austrijoje ir Bohemijoje buvo itin turtingas. Bendradarbiavo architektai, tapytojai, skulptoriai ir stiuko meistrai, sumanumu ir talentu lenkiantys italus. Išlikę daug dekoruotų fasadų, atskleidžiančių ypatingą vokiškąjį dekoratyvinį baroką.

Adriaen De Vries, *Besiprausianti mergina,* apie 1601 (Hercogo Antono Ulricho muziejus, Brunsvikas). Nyderlandų skulptorius, Florencijoje mokęsis pas Giambologną ir iš jo sėmęsis įkvėpimo, 1601 m. stojo tarnauti imperatoriui Rudolfui II Prahoje. Jis sukūrė Wallensteino rūmų sodo skulptūras ir monumentalius fontanus Augsburge. *Ph. © du musée/T*



TEATRO IR ŠVENTĖS ARCHITEKTŪRA

XVIII a. Roma buvo aktyvus Borromini ir Bernini baroko centras, darantis įtaką visai Italijai. Šioje šalyje barokas varijuoja priklausomai nuo regiono ar įtakų ir jokiu būdu nekonkuruoja su renesanso ar manierizmo monumentais, o puikiai įsiterpia į urbanistinį audinį. Tuo metu, kai Romoje architektūra buvo linkusi vienodėti ir stingti, kitur ji krypo rokoko link. Iš pradžių šis pokytis pasireiškė vaizdingais dekoro elementais, vėliau polinkiu į monumentalumą, detalių, neatitinkančių bendrų srovės normų, paieška. Kartais tai buvo daroma dirbtinai.

Mizanscenų menas

Barokas yra teatras. Baroko menas turi daug bendra su scenografija, bet įspūdingiausias erdvės mizanscenas kūrė Bibienos – architektai, dailininkai ir dekoratoriai, dirbę visoje Europoje. Iliuzija ir *trompe l'œil*, miestų ir monumentų perspektyvų decentravimas, bažnyčios ir rūmai, perdėtas vaizdingumas, veržlios skulptūros ir puošybos gausa atspindi šią evoliuciją. Ambicingi architektai varžėsi kurdami iliuzinį scenos puošnumą.

Francesco de Sanctiso Švč. Trejybės Kalnų bažnyčios laiptai (1723–1725), Niccolo Salvi Trevio fontanas (absoliučiai berniniškas vandens kūrinys, perkrautas veržliomis skulptūromis), Alessandro Galilei Šv. Jono in Laterano bazilikos fasadas Romoje, Vanvitelli Kazertos rūmai (1752–1773), Filippo Juvaros, dirbusio teatrui, Supergos bazilika Turine ir Karalių



Niccolo Salvi, Trevio fontanas, 1732–1762, Roma. Bernini nebaigė Trevio fontano projektų, todėl Salvi pasistengė išsaugoti meistriškojo Romos kūrėjo dvasią. *Ph. © Titus/T*



Antonio Galli-Bibiena, Akademinis teatras, Mantuja. Kilęs iš įžymios architektų ir teatro dekoratorių šeimos Galli-Bibiena čia sukūrė harmoningą ansamblį – aktorių ir žiūrovų erdvės susilieja. Salė, apipavidalinta kaip ir scena, yra dekoro dalis.
Ph. © Marka/T

rūmai Madride atskleidžia visuotinį polinkį: ritmo ir proporcijų, tuštumų ir pasvirusių plokštumų kontrastai, įspūdingi dydžiai, arkadų, kolonų ar monumentalių skulptūrų eilės ir gausybė puošybos elementų. Reikia paminėti ir kambarių su erdves atspindinčiais veidrodžiais anfiladas, polichromines medžiagas, optiškai paaukštintas lubas.

Tuo pat metu buvo statomi teatrai su sudėtingais mechanizmais efektams kurti. Architektai Bibienos kūrė statinius lyg dekorą, žvelgiant į jų piešinius visai neaišku, ar tai realus statinys, ar tik vaizduotės padarinys.

Ar pati Venecija nėra teatras? Vaizdinga rokailio puošyba, stilių kratiniu, laiptų ir lubų kuriamu tuštumos įspūdžiu siekiama nustebinti ar sutrikdyti taip pat, kaip šventišku puošnumu ar operos teatro mašinerija. Iš Giorgio Massari sukurtų Gesuati bažnyčios fasado didžiųjų kolonų ar plačių Grassi rūmų laiptų matyti, kad menininkas neatsispyrė baroko pagundai. Jėzuitų Švč. Mergelės Marijos ėmimo į dangų bažnyčioje, kurios vidų 1715–1729 m. dekoravo Domenico Rossi, spalvoto marmuro žaismas, paauksuoti stiuko lipdiniai, bronzos liejiniai ir freskos ansambliui suteikia nerealumo ir triumfo parado įspūdį. Šv. Mozės ir Švč. Mergelės Marijos Lelijų bažnyčių fasadų šventiškai puošnus ir gausus dekoras išreiškia tą pačią dvasią kaip ir *Ridotto Vernier*, prie Šv. Eustachijaus bažnyčios pastatyta buvusi auksakalių gildijos būstinė – vienas iš žavingiausių Venecijos rokoko statinių su elegantišku spalvotų lipdinių ir tapybos dekoru. Tačiau paladianizmo modeliai paėmė viršų, taip pranešdami apie neoklasicizmo atėjimą.



Filippo Juvara, sukūręs daugybę baroko monumentų, neskaitant Supergos bazilikos romaninio stiliaus, sušvelnino rotondos ir kupolo prašmatnumą, o Borromini stiliumi statytoms varpinėms įkvėptas Panteono suteikė peristiliui būdingo klasikinio griežtumo. Šiaurės provincijų nuosaikus požiūris į puošybinį baroko nesaikingumą kontrastuoja su formų ir dekoro laisve šalies pietuose. Tai patvirtina daugybė Sicilijos monumentų, kaip antai Lečės miestas ir po 1693 m. žemės drebėjimo tarsi teatras atstatyti miestai į pietvakarius nuo Sirakūzų. Architektūros ir pompastiškos arba lengvos, bet berniniškos skulptūros dvasią atspindi ir tapyba, kur susimaišo realizmas ir dekoratyvinis menas. Įsivyravo dvi pagrindinės mokyklos – Bolonijos ir Venecijos.



Francesco Guardi, *Dožų rūmų vaizdas iš jūros pusės* (Luvro muziejus, Paryžius). Dailininkas Šviesiausiąją respubliką, skendinčią perlamutrinėje lagūnos šviesoje, vaizdavo tūkstančiais aspektų: šventės, malonumai, eisenos... Iš po virtuoziško teptuko išnyra tirpstantys rūke ar žėrintys saulėje statiniai. Guardi yra prabėgančio laiko poetas.
Ph. © G. Blot/RMN

Tapytojų meistriškumas

Bolonijos dailininko Giuseppe's Maria Crespi, dar vadinamo Ispanu (Lo Spagnolo), kūryboje matyti gyvas susidomėjimas kasdieniu gyvenimu ir šešėliavimo technika. Jis ją taiko ir butinėse scenose (*Indų plovėja*, privati kolekcija), ir religiniuose paveiksluose (*Septyni Sakramentai*, 1712, Dresdeno galerija). Spalvos jėga, lanksti ir turtinga materija lemia, kad šis kūrinys laikomas vienu iš svarbiausių XVIII a. italų dailės šedevrų.

Venecijoje Giovanni Battistos Piazzettos tarsi sukapotos kompozicijos atspindi Šviesiausiosios respublikos rokoko dvasią. Kaip ir jo mokytojas Crespi, jis žavisi kontrastingu šešėliavimu. O Sebastiano Ricci žanrą, kuris

Dešiniajame puslapyje: **Canaletto** (tikr. Antonio Canal), *Venecijos Didysis ir Džudekos kanalai* (Carandini kolekcija, Roma). Sekdamas Romoje gyvenusio Vanvitelli pavyzdžiu, Canaletto tapė realius Venecijos vaizdus. Šviesa jam leidžia vaizduoti detales itin tikroviškai. Šis Didžiojo kanalo su valtininkais ir tolumoje matomos Švč. Mergelės Marijos Gelbėtojos bažnyčios vaizdas yra puikus menininko poetinės kalbos pavyzdys. Jo įtaka buvo juntama ne tik Italijoje, bet ir Anglijoje. *Ph. © F. Rigamonti-A. Abbe/T*

iliustruoja nuostabią XVIII a. Venecijos mokyklą, papildo šviesia ir nauja vizija, potėpio lengvumu, savo gyvenimo supratimu.

Peizažo ir šviesos, spalvingos miesto kronikos pomėgis, preciziškumas ir žavesys Antonio Canaliui, dar vadinamam Canaletto, ir Francesco Guardi garantavo *vedutisti* reputaciją. Jų paveikslai žavi subtiliais vandens atspindžių niuansais ir puikiai nutapytais įlankos krantais. Pietro Longhi tapė įvairiausius kasdienio gyvenimo vaizdus, pradedant vienuolynais ir baigiant karnavalais. Tačiau daugiausia tapybinio spindesio Venecijai suteikė Giovanni Battistos Tiepolo teptukas.

Giovanni Battista Tiepolo gimė ir gyveno Venecijoje. 1751 m. išvyko į Viurcburgą dekoruoti arkivyskupo rezidencijos, paskui grįžo, o 1761 m. išvyko į Madridą. Ten 1770 m. ir mirė. Geriausi Tiepolo darbai yra Venecijos vilose, Udinėje, Bergame, Milane. Tai demiurgo kūriniai, kupini svaiginančio lyrizmo, šviesos, priverčiančios virpėti kūnus. Spalvos, iš pradžių kontrastingos, vėliau tapo lakesnės, o jų deriniai pasižymi venecijietiškos atmosferos gyvybingumu ir gaivumu.

Venecijos Gesuati bažnyčios (1737–1739), *Scuola del Carmine* (*Švč. Mergelė Marija pasirodo šv. Simonui,* 1743) ir Milano Clerici rūmų (*Saulės kelias,* 1740) lubos, Venecijos Labijos rūmų (*Antonijaus ir Kleopatros istorija,* 1747–1750), Vičensos Valmaranos vilos, Venecijos Rezzonico rūmų, Veronos Canossos rūmų, Stra Pisani vilos nuostabus dekoratyvinis ansamblis su daugybe molbertinių paveikslų ir paskutinis dekoratyvinis Madrido karalių rūmų ciklas atskleidžia didžiojo venecijiečio barokinės tapybos dinamiškumą. Ant sienų ir plafonuose susilieja meilė gyvenimui ir tapybos malonumas – laisvė.

Romoje gyvi ir spalvingi Giovanni Paolo Pannini miesto vaizdai, kuriuose išryškėja polinkis į neoklasicizmą, sudaro kontrastą bolonięčių barokui ir venecijietiškam rokokui. Šią evoliuciją skatino Romoje įsikūręs prancūzas Subleyras. Įkvėptas Poussino kūrybos, jis tapė santūria ir kilnia maniera ir oponavo triukšmingam barokui (*Pietūs pas Simoną,* 1737, Luvro muziejus). Atbalsis buvo labai garsus. Srovė, kurios pradžią jis skelbė, sustiprėjo Batoni kūryboje, kuris tuomet buvo laikomas vienu iš meno novatorių. Jo varžovas, taip pat vidutinis dailininkas, vokietis Raphaelis Mengsas, pirmiausia žinomas ir vertinamas visoje Europoje dėl jo teorinių veikalų, su archeologu Winckelmannu tapo grįžimo prie antikos ir „grožio idealo" propaguotojais. Jie abu atstovauja griežčiausiai neoklasicizmo krypčiai.

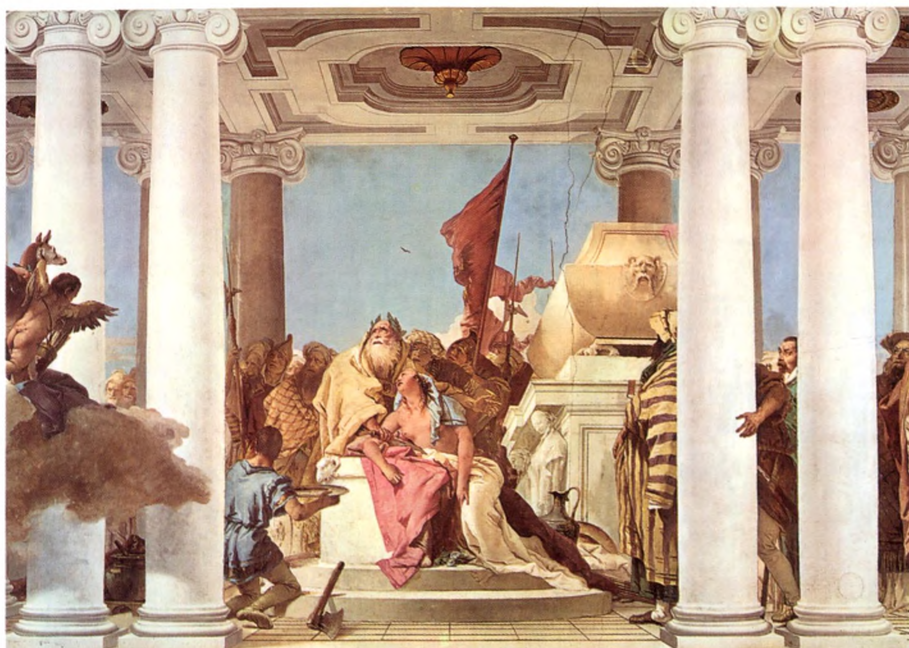
Piranesi, Romoje gyvenęs venecijietis, dvasingas graveris, žavėjosi sąmonės gelmėse gimstančiais vaizdiniais. Jis mėgo vaizduoti griuvėsius (*Senovės Romos vaizdai* (1748), *Kalėjimai* ir *Romos senienos*), taip siekdavo atskleisti vaizduotėje susikurtų reginių laukinį grožį.

XVIII a. buvo gausybė talentingų dailininkų, kurie šiuo virsmo tarpsniu išliko ištikimi praeičiai arba pranašavo ateitį. Neapolyje, kur susibūrė



svarbi dekoratorių mokykla, Solimena išryškėjo kaip vienas iš paskutinių *tenebrosi* propaguotojų. O Genujoje paslaptingasis Magnasco nervingais, stipriais teptuko potėpiais, nuožmiomis, neįprastomis ar švelniomis fantastinėmis kompozicijomis pabrėžė XVIII a. Apeninų pusiasalio kontrastus ir baigė baroko ekspresionizmą.

Itališkasis barokas įvairiomis apraiškomis išplito Vokietijoje ir Vidurio Europoje. Jis evoliucionavo kartu su nauja architektų ir dekoratorių karta, kurią kai kuriuose regionuose praturtino Prancūzijos įtaka. Nepaisant to, ten dominavo germaniška dvasia. XVIII a. 1-ajame



Viršuje:
Giovanni Battista Tiepolo, *Ifigenijos aukojimas,* 1757 (Valmaranos vila prie Vičencos). Perėmęs iš Veronese's polinkį į *trompe l'œil,* šiltas ir spindinčias spalvas, Tiepolo sugebėjo sukurti savitus, pilnus fantazijos bei grakštumo paveikslus ir pelnyti europinę šlovę. Jo erdvinės kompozicijos puikiai dera prie to meto baroko architektūros.
Ph. Scala, Florence © Larbor/T



Centre:
Giovanni Battista Tiepolo, *Apolonas, saulės vežimu vežantis sužadėtinę į Barberusą,* apie 1750 (Viurcburgo rezidencija, Vokietija).
Ph. © Lauros-Giraudon/T

ketvirtyje ji davė pradžią rokoko stiliui. Barokas buvo elegantiškas ir dinamiškas, bet rafinuotas, o rokokas tapo aistringu pomėgiu, kuriam pasidavė Vokietijos princai ir Bažnyčia. Vis dėlto rokoko reikšmės nereikėtų pervertinti, nes jis tėra viena apraiška iš daugelio XVIII a. klestėjusių skonių.



Alessandro Magnasco, *Kankinimų kambarys*, arba *Inkvizicija*, detalė (Budapešto meno muziejus). Magnasco, tapydamas įvairiausius siužetus, į paveikslus perkelia savo vaiduoklišką pasaulį, apgyvendintą vienuolių, valkatų ir kankinamų kalinių. Jie karštligiškai bruzda, tarsi veikiami nevaldomų jėgų. Pamažu šalindamas spalvą dailininkas šias keistas scenas gramzdina šešėliuose. Tragiškus epizodus ištapo nepaprastai detaliai.
Ph. © A. Schiller - Arch. Corvina/T

Apakinti ir sutrikdyti

1680–1750 m. visoje Vokietijoje buvo statoma daugybė rūmų imperatoriams ar princams ir prabangių namų miestuose. Vienuolių ordinai statė milžiniškas abatijas ir turtingas rezidencijas, visiškai neatitinkančias jų regulų skelbiamo kuklumo, bet juk viskas daroma Dievo garbei. Dėl tos pačios priežasties piligrimų lankomose vietose taip pat buvo statomos prabangios šventovės, apsuptos didingų pastatų. Visa tai projektuodavo italai ir vietiniai architektai, kurių dauguma mokėsi Italijoje.

Austrija pasižymėjo išskirtinumu. Johannas Fischeris von Erlachas buvo pradininkas naujo stiliaus, persunkto eklektika (Šv. Karolio Boromiejaus bažnyčia, Viena, 1716–1729). Masių jungimo ir įspūdžio siekis buvo išreiškiamas didingu monumentalumu, turinčiu atspindėti imperatoriškąją didybę. Itališkojo baroko ir Versalio meno samplaika matyti Vienos Schwarzenbergo (1715) ir Trautsono (1716) rūmuose, Nacionalinėje bibliotekoje (1732–1737), kurią pastatė Josefas Emmanuelis Fischeris von Erlachas po tėvo mirties, o Nicola Pacassi baigė Schönbrunno rūmus.

Lukas von Hildebrandtas statė daugybę ne taip perkrauto stiliaus statinių ir sukūrė rūmų su erdviais centriniais laiptais tipą. Vienos Belvederio rūmai (žemutiniai datuojami 1714–1716, o aukštutiniai 1721–1722) yra didinga baroko ir Versalio meno sintezė. Elipsės formą, kuria žavėjosi, Hildebrandtas pritaikė daugeliui bažnyčių.



Johann Fischer von Erlach, Šv. Karolio Boromiejaus bažnyčios kupolas, 1716–1729, Viena. Ši bažnyčia yra svarbiausia iš barokinių miesto bažnyčių. Ją pastatė Karolis VI, tesėdamas per 1713 m. marą duotą įžadą. Virš pagrindinės dalies, prieš kurią eina fasado iškyša su portiku, iškyla milžiniškas navą dengiantis ovalus kupolas. Dvi šoninės kolonos, kurias dažnai projektuodavo von Erlachas, primena senovės Romos statinius.
Ph. © H. Champollion/ Top

Žemutinės ir Aukštutinės Austrijos žemėse Šv. Florijono ir Melko abatijos (pastaroji priskiriama Jakobui Prandtaueriui) buvo turtingų ir didingų vienuolynų statytojų pavyzdys. Jie gausiai išpuošti spalvotais lipdiniais ir marmuru, dinamiškomis skulptūromis, lubos ištapytos. Bohemijoje Christophas Dientzenhoferis bažnyčiose pritaikė originalų stilių: elipsės, išlinkimai, įlinkimai ir įžambinės pastatą daro nepaprastai įmantrų. Jo sūnus Ignazas Kilianas pirmenybę teikė plokštumoms, išdėstytoms aplink ovalą. Praha kartu su Viena yra turtingiausi baroko monumentų miestai.

Vokiškasis rokokas stulbina turtingumu. Balthasaras Neumannas yra nuostabios Viurcburgo arkivyskupų rezidencijos, kurią, beje, dekoravo Tiepolo, autorius. Jis taip pat pastatė Verneko pilį (1733–1737), įrengė puikius laiptus Briūlyje ir Bruchsalyje, suprojektavo Keturiolikos šventųjų bažnyčią Frankonijoje, pasižyminčią erdvės ir šviesos išryškinamu lyrišku dekoru. Miunchene prancūzas François Cuvilliès sukūrė puikų Rezidencijos teatrą iš purpuro ir aukso, kurį puošia medžio raižiniai ir lipdiniai. O Nimfenburgo pilies parke esančiame žavingame Amalienburgo medžioklės paviljone (1734–1739) supynė prancūziškąjį rokoką ir germaniškąją madą.



Admonto benediktinų abatijos biblioteka, Austrija, 1779. Barokinės bibliotekos salė erdvi, itin prabangiai išpuošta. Šios bibliotekos dekorą sukūrė Bartolommeo Altomonte (1693–1783). Knygų lentynos tokios mažos, kad tarsi paskęsta dekoro gausoje ir prabangoje. Ši ir Altenbergo ministerijos biblioteka laikomos vienomis gražiausių Austrijoje.
Ph. © Schneiders/T

Neišsenkančią vaizduotę turintys skulptoriai ir lipdybos meistrai broliai Asamai Bavarijoje dekoravo daugybę bažnyčių, o Miunchene pastatė Šv. Jono Nepomuko bažnyčią (1733–1735). Tai jų grandiozinių ir perkrautų mizanscenų drąsi sintezė. Jų konkurentai buvo broliai Zimmermannai – vienas dailininkas, kitas skulptorius ir architektas. Jie pastatė Šteinhauzeno, vieno iš didžiausių Aukštutinės Švabijos piligrimystės centrų, ovalaus plano bažnyčią – tikrą tapybos, lipdinių ir fantastiškų ornamentų parodą, kur erdvė traktuojama pasitelkiant iliuzionisto meistriškumą.

Dominikus Zimmermannas taip pat ovalaus plano piligrimų bažnyčią Vyze pavertė viena iš labiausiai stulbinančių Vokietijos rokoko stiliaus

šventovių. Ji išsiskiria tiek dekoro prabanga, tiek centrinėje navoje ir choruose kuriamais sceniniais šviesos efektais.

Otoboireno benediktinų vienuolyne, statytame daugybės architektų, nuo šviesos ir spalvų žaismo erdvė tiesiog skamba. Tai feeriškas teatras, kur žvilgsnį traukia įspūdingas danguje sklendžiančių angelų legionas prašmatnių lipdinių, freskų ir skulptūrų apsuptyje, sukurtas tam, kad apžavėtų ir sukrėstų. Ši pasakiška magija nepaklūsta logikai, tai iracionalumo ir emocinio paroksizmo išraiška. Otoboireno ansamblis yra aukščiausia baroko išraiška Pietų Vokietijoje.

Saksonijoje, Dresdene, Mathäus Danielis Pöppelmannas pastatė rokoko stiliaus šedevrą – Cvingerį (1711–1722), t. y. elegantišką, skulptūromis perkrautą spektaklių salę atvirame ore. Prūsijoje, įkvėptas Versalio Di-



Balthasar Neumann, Briūlio pilies paradiniai laiptai, 1743–1748, Vokietija. Niekur kitur nebuvo kuriami tokie prašmatnūs laiptai, kaip Vidurio Europoje ir Vokietijoje, kur jie vadinami *Treppenhaus*. Perkrauti lipdiniais, kolonomis, kariatidėmis, dažnai tiesiog milžiniškais piešiniais, tokie laiptai kaip Neumanno šedevras Briūlio pilyje turėjo lankytoją įvesti į užburtą pasaulį. Vokietijoje laiptai buvo ypač mėgstami kilimo temai įkūnyti – jais kopiant kas žingsnį atsiveria vis nauji stebuklai. Tokie laiptai įrengti ir Viurcburgo rūmuose, kitame Tiepolo dekoruotame Neumanno šedevre, kur lankytojas kopia tarsi užkariaudamas fiktyvią erdvę.
Ph. © T. Schneiders/T

Johann Michael Fischer, Otoboireno vienuolyno bažnyčia, Švabija. Benediktinų Švč. Trejybės bazilika, pastatyta 1737–1760 m., yra aukščiausia baroko išraiška Pietų Vokietijoje. Dangiškųjų figūrų teatrališka banguojanti pynė šlovina Dievo didybę. Tūrių komponavimas, šviesos paskirstymas, spalvingo dekoro lengvumas ir puošnumas – viskas skirta Dievo namus paversti dangaus vartais.
Ph. © Dagli Orti



džiojo Trianono, Frydrichas II nurodinėjo architektui von Knobelsdorffui, kaip statyti Sans Souci pilį Potsdame, (1745–1747). Šis architektas taip pat pastatė *Stadtschloss* ir Operos teatrą (1743) Berlyne, daugelį pilių. Tačiau rokokas Prūsijoje buvo tik vienadienis drugelis dėl įnoringų valdovų, kurie savo parkuose buvo įdarbinę daugybę prancūzų skulptorių. Klasicizmas greitai paėmė viršų. Vis dėlto rokokas lengvai nepasidavė: meistriški dekoratoriai rūmus versdavo Olimpu, o bažnyčias – rojumi. Smarkiai išplito portretas, ypač Dresdene, Manheime ir Berlyne. Prie to prisidėjo Amédée van Loo, Antoine'as Pesne'as ir gausus būrys įtakingų prancūzų dailininkų.

Rokoko stilius buvo būdingas baldams, pirmiausia dėl Cuvilliès – germaniškosios mados *Zaubermeister* („Didis burtininkas") – modelių. Taip pat juvelyriniams dirbiniams, kurie buvo ir įmantrūs, ir vaizdingi. 1709 m.

TEATRO IR ŠVENTĖS ARCHITEKTŪRA



Agostino Locci, Vilanovo pilis prie Varšuvos, apie 1725. XVIII a. Lenkijos architektūrą stipriai veikė italai.
Ph. © J. Mahowski-Interpress/T

Böttgerio atrastas kaolinas paskatino Saksonijos kurfiurstą Augustą Stiprųjį, aistringą kolekcininką, Meisene įsteigti porceliano manufaktūrą. Iš pradžių ją smarkiai veikė rokokas, vėliau Sevras. Šioje manufaktūroje Kändlerio sukurti nedideli siužetai turėjo nepaprastą pasisekimą. Daugelis kitų fabrikų paskleidė saksoniškojo porceliano madą. Taip pat išgarsėjo 1718 m. įkurta Vienos manufaktūra, o Bohemijos stiklo dirbiniai iš spalvoto, nugludinto ir graviruoto krištolo irgi buvo nepaprastai vertinami.



Matthäeus Pöppelmann, Cvingerio vakarinis paviljonas, 1709–1738, Dresdenas. Šie gracingi oranžerijų supami rūmai, nepaveikti prancūzų įtakos, yra vokiškojo rokoko šedevras.
Ph. © P. Almasy/T

PRANCŪZIJOS MENAS IR ROKAILIO MADA



Charles de La Fosse, *Šv. Liudvikas, apsuptas muzikuojančių angelų, įteikia Kristui savo ginklus,* Invalidų bazilikos karališkasis kupolas, 1702–1704, Paryžius. Vienas didžiųjų Liudviko XIV epochos dekoratorių La Fosse'is buvo Rubenso sekėjų, spalvos tapytojų, nusiteikusių prieš piešinio tapytojus pusenistus, vadas ir įkvėpėjas. Valdovas paprašė jo „suteikti daugiau erdvės" Invalidų bazilikos plafono kompozicijai, kad plačiau atsivertų dangiškasis skliautas. Žvilgsnis sukoncentruojamas į Kristų, priimantį iš nuoširdžiai tikinčio karaliaus ginklus.
Ph. © musée de l'Armée.

Po Liudviko XIV mirties 1715 m. senasis pasaulis žlugo. Regento laikotarpiu Versalis liko užmarštyje, naujoji visuomenė statėsi rūmus Paryžiuje ir pilis provincijoje. Senasis karalius buvo numatęs tokius pokyčius. Ant Mansart'o Versalio žvėryno projektų jis buvo užrašęs: „Visur reikia vaikystės". Ši „vaikystė" – tai žaidimai, pastoralės ir komedijos, kurie karaliaus nurodymu buvo paverčiami gracingais trofėjais su alegoriniais atributais arba kariais. Šiuo keliu ėjo Robert'as de Cotte'as, Boffrand'as, Gabrielis.

Taigi regento laikų Prancūzija paveldėjo jau pradėtą srovę. Mažajam karaliui Liudvikui XV ir jo dvarui grįžus į Paryžių „moderni" mada jau buvo pradėjusi plisti. Jos ypatybės – lengvesnis dekoras, šviesesnės ir mažesnės medžio drožinių detalės, lankstesnių formų baldai (vietoj stačių kampų – pusiau apskritos išpjovos), kriauklių ir gėlių girliandos. Todėl rokailio stilius puikiai pritapo.

Dailė taip pat keitėsi. Le Brunas sukūrė dekoro stilių, kuriame derėjo ir Poussino, ir itališkojo baroko kūrinių ypatybės. Tačiau sekėjai, nors ir labai stengėsi paklusti jo nustatytoms taisyklėms, vis dėlto nepajėgė atsispirti mados pokyčiams. Nuo amžiaus pradžios ginčas tarp Poussino sekėjų, kurie besąlygiškai žavėjosi piešiniu, ir Rubenso garbintojų, kurie rūpinosi spalva, virto diskusija tarp „senųjų" ir „modernistų", ir spalvos šalininkai nugalėjo. Spalvos triumfuoja Invalidų bazilikos kupole, kur Charles'is de

Germain Boffrand, Soubise'ų rūmų (dabar Nacionalinis archyvas) ovalusis salonas, 1732–1739, Paryžius. Daugelio paryžietiškų rūmų architektas Boffrand'as baigė Delamairo kūrinį Soubise'ų rūmuose, Marė kvartale. Šis aštuoniomis Natoire'o drobėmis papuoštas baltos ir aukso spalvų salonas yra prancūziškojo rokoko šedevras.
Ph. L. Joubert © Larbor/T



Hyacinthe Rigaud, *Lucaso Schaubo de Bâle'io portretas*, 1722 (Bazelio meno muziejus). Rigaud visada mėgo tapyti spinduliuojančius ir didingus portretus. Veidas atspindi ne tiek sielą, kaip Perronneau ar Chardino portretuose, kiek spindinčią, žavinčią ar garsią asmenybę, kartais šiek tiek teatrališkai. Jis buvo puošnių portretų, kurie XVIII a. pirmojoje pusėje išplito Europos dvaruose, tapytojas. *Ph. © Colorphoto Hinz/T*



La Fosse'is nutapė *Šv. Liudvikas, apsuptas muzikuojančių angelų, įteikia Kristui savo ginklus.* Šis kūrinys, kaip ir kiti, nutapyti Ėmimo į dangų bažnyčios kupole Paryžiuje ir Versalio rūmų koplyčios apsidėje, tapo moderniškumo manifestu. Versalio koplyčios skliaute ir Karališkųjų rūmų Enėjo galerijoje (nugriauta) 1703–1705 m. Antoine'as Coypelis atvėrė akinančią rubensišką dinamiką. Jis su užsidegimu atnaujino Liudviko XIV epochos puošybos tradicijas.

Inkrustuota vėžlio kiautu ir variu spinta, priskiriama André Charles'iui Boulle'iui, XVIII a. pradžia (Dekoratyvinių menų muziejus, Paryžius). Nors Boulle'is ir neišsiskyrė išradingumu, jis įamžino savo vardą marketri technika dekoruodamas baldus, t. y. vario ir vėžlio kiautą jungdamas į sudėtingus dekoratyvinius motyvus. *Ph. L Joubert © Larbor/T*



Paprastumo link

Portrete atsisakoma pompastiškumo, kuriuo taip mėgavosi Rigaud, Liudviko XIV dvaro dailininkas, ir krypstama į išraišką, atspindinčią modelio psichologiją ir socialinę padėtį. Dvariškių portretuose, kuriuos Rigaud tapė tikrai meistriškai, išryškinamas tapomojo individualumas (pavyzdžiui, jo motinos portretas *Dvigubas Marie Serre portretas*, 1695, Luvro muziejus). Largillière'as tapo buržua ir notablių, taip pat

Dešiniajame puslapyje: **Antoine Watteau,** *Piligriminė kelionė į Citeros salą,* 1717 (Luvro muziejus, Paryžius). Kai 1712 m. buvo pritarta Watteau kandidatūrai į Karališkąją akademiją, jo būsimieji kolegos leido jam savo nuožiūra pasirinkti „prisistatymo kūrinį“. Akademiku jis tapo tik prabėgus 5 metams būtent dėl šio paveikslo, anksčiau vadinto *Išplaukimu į Citeros salą.* Tai vienas iš žymiausių jo *fête galante* paveikslų, kur gražūs jauni žmonės juda puikioje rudeniško parko aplinkoje tarytum šokdami neryžtingą, pilną dvejonės, nekantros ar laukimo baletą. Meilės salos tema Watteau domino daugeliu aspektų. Jis čia išreiškia savo paties lūkesčius patirti meilę ar nostalgiją. Paveikslas tuo pat metu reiškia ir išvykimą į salą, ir grįžimą iš jos, tai stabtelėjimas ir veiksmas, akimirka ir laiko užribis. Yra kita šio paveikslo versija, ją buvo įsigijęs Frydrichas II. Šiandien ji yra Šarlotenburgo pilyje Berlyne. *Ph. © Focus/T*

šeimyninio gyvenimo ikonografu (*Thomas Germainas su žmona,* 1736, Gulbenkiano fondas, Lisabona; *Gražioji strasbūrietė,* 1703, Strasbūro muziejus). Šioje srityje taip pat pasireiškė François de Troy.

Realizmas užvaldė ir skulptūrą. Tęsdamas Coysevoxo tradiciją, Jeanas Baptiste'as II Lemoyne'as išgarsėjo kaip biustų meistras, labiausiai mėgstantis perteikti modelių charakterį. Bet kaip ir Edme'as Bouchardonas, ne mažiau puikus biustų meistras, jis kūrė ir monumentalųjį meną. Bouchardonas, praleidęs daugelį metų Romoje, kur studijavo antiką ir baroką, sulaukė didelių užsakymų. Pats prestižiškiausias yra Keturių metų laikų fontanas Paryžiuje (1739–1745). Ši didingo stiliaus kūryba pranašavo neoklasicizmą.

Istorine ir religine tapyba vis dar buvo žavimasi, tačiau pompastiškumas pamažu užleido vietą natūralumui ir paprastumui. Laikui bėgant ši tapyba irgi kito. Dailininkai ir dekoratoriai taikėsi prie naujų madų, stengdavosi atskleisti intymumą vaizduodami šeimyninį gyvenimą arba laisvalaikio pramogas. Claude'as III Audranas, tęsiantis Jeano Beraino fantazijas, yra grotesko ir egzotiško dekoro specialistas. Jis ir Claude'as Gillot, teatro dailininkas, buvo Watteau mokytojai.

Antoine'as Watteau, per savo neilgą gyvenimą, – jis mirė 1721 m., sulaukęs 37 metų, – regento laikotarpio Prancūzijos dailę papildė *fête*





Kairiajame puslapyje: **Charles de La Fosse,** *Mozės išgelbėjimas,* apie 1700 (Luvro muziejus, Paryžius). Paveikslas buvo skirtas Versalio Mažiesiems apartamentams ir turėjo pakeisti du to paties siužeto Poussino paveikslus, tačiau ši malonaus pasišnekučiavimo scena labiau pasaulietinė nei biblinė. Dėl kruopščiai apmąstyto apšvietimo, mėlio ir geltonio harmonijos, personažų, apsirengusių to meto rūbais, judesių laisvės šis paveikslas gali būti priskiriamas tapybai, pratęsiančiai Rubenso ir Veronese's tradicijas. La Fosse'is buvo vienas iš tų, kurie spalvos ir piešinio ginče tarp Seno ir Naujo gynė Rubenso idėjas.
Ph. H. Josse © Larbor/T

galante melancholiška gracija ir žaviu, gal šiek tiek dviprasmišku intymumu. Jis buvo poetas ir tuo pat metu realistas, kūręs XVIII a., kai buvo mėgstami orūs ir nostalgiški malonumai, atsipalaidavimas per šventes, persirenginėjimai, kai laisvė buvo sumišusi su nerimu ir nepasitenkinimo jausmu. Jo darbai *Piligriminė kelionė į Citeros salą* (Luvro muziejus ir Šarlotenburgo pilis Berlyne), *Prancūzų aktoriai* (Metropoliteno muziejus, Niujorkas), *Kaimo pasilinksminimai* (Wallace'o kolekcija, Londonas), *Gilles,* dar vadinamas *Pierrot* (Luvro muziejus), *Koncertas* (Dahlemo muziejus, Berlynas), *Gersainto iškaba* (Šarlotenburgo pilis, Berlynas) atskleidžia įkvėpimo šaltinių įvairovę ir polinkį į gyvenimo tikrovę. Jie kilę iš daugybės piešinių ar eskizų, kuriuos Watteau piešė gatvėje ar teatre, su tokiu įkvėpimu ir fantazija, lyg jie būtų tikri paveikslai. Šie eskizai buvo lyg išraiškos ir požiūrio į tapomą objektą aruodai, kuriuos jis naudojo tapydamas paveikslus.

Šis jautrus žmogus, šis kankinys be meilės turėjo savitą būdą įtaigiai ir subtiliai atskleisti meilės nenuspėjamumą ir širdies kančias, jausmų virsmus. Toks pat jaudinantis subtilumas jaučiamas iš jo paveikslų kompozicijos ir ritmo. Watteau turėjo puikų dekoratoriaus pojūtį, jo personažų judesiai švelnūs ir laisvi, tarsi baleto scenoje. Menininkas mėgo spalvą, ieškojo šviesos efektų ne blyksniuose, o pustoniuose. Atspindžiai sukurti vikriais ir aiškiais potėpiais, kartais gana sodriais, ant tamsoko apatinio sluoksnio. Šis sluoksnis padengtas saikinga tonų doze.

Dešiniajame puslapyje: *Nicolas Lancret, Gyvenimo tarpsniai: Vaikystė*, prieš 1735 (Nacionalinė galerija, Londonas). Buvo nutapyti keturi šios serijos paveiksla. 1735 m. liepos 30 d. N. de Larmessinas padarė ir padovanojo Karališkajai akademijai aštuonis Lancret graviūrų atspaudus. Ciklo paveikslai, kuriuose vaizduojama *Vaikystė, Paauglystė, Jaunystė, Senatvė*, liudija autoriaus, patyrusio dekoratyvinių serijų dauginimo žinovo, talento žavesį ir įvairovę. Šios serijos turėjo didelį pasisekimą tarp mėgėjų. Watteau sekėjas, *fête galante* puoselėtojas, sugebėjęs perteikti paslaptingą tokių scenų žavesį ir lyriškumą, neprilygo paveikslo *Gersaint'o iškaba* genialiajam autoriui. Jis buvo realistas ir *fête galante* jam nėra vaizduotės kūrinys, ji – kasdienio gyvenimo atkarpa, pateikta per to meto papročių ir mados prizmę. Lancret savo žavingiems siužetams suteikė solidų gyvybingos realybės pagrindą, be didesnio gilinimosi, moralų ar tolesnių dvasingumo paieškų. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*

Po Watteau *fête galante* įkvėpė Nicolas Lancretą ir Jeaną Baptiste'ą Pater, taip pat turėjo įtakos didžiajai dekoratyvinei tapybai, pavyzdžiui, François Lemoyne'o teptukas Versalio Heraklio salės luboms (1733–1736) suteikė gaivos ir spalvingumo. Rubenso tradicija čia susieta su Boucher atviru jausmingumu.

Boucher ir moters viešpatavimas

Rokoko ypatybių buvo jau Watteau ornamentų piešiniuose. Meissonnier (Juste'as Aurèle'is), Oppenordt'as, Jeanas Mondonas, Pineau dekore paskleidė vaizdingų detalių, išlinkių ir įlinkių, asimetrijos madą. Baroko dinamika užleido vietą puošinių gausai, kuri dažnai atrodo ekstravagantiškai, nors ir nepasiekia germaniškajam rokokui būdingo perkrovimo ar įspūdžio siekio.

Atsirado naujas puošybos repertuaras. Realistiniai motyvai, gyvūnų arba augalų, susipina su įmantriomis kriauklėmis, palmetėmis, drakonais ir sparnuotomis gyvatėmis, manieringais kartušais, plazdenančiais amūrais. Visi šie elementai sukasi spirale ir mainosi, dominuoja pagal šabloną padarytos formos, banguojančios ir vingiuojančios frizuose, įrėminančios veidrodžius, pagyvinančios lipdinius. Spalvos gyvos. Šviesa, besiliejanti į apartamentus, priverčia skambėti pustonius. Baldų išvaizda taip pat pakitusi. Jie įgavo išpūstas formas, kojos išlinko, tiesių linijų visiškai atsisakyta.



Rodeno vandens ąsotis, XVIII a. pradžia (Dekoratyvinių menų muziejus, Paryžius). *Ph. L. Joubert © Larbor/T*



Baldžiai, auksakaliai, graveriai laikėsi mados, bet nepamiršo, kad visuomenės, besižavinčios lengvais ir rafinuotais baldais, spalvotais paneliais, veidrodžiais, viršduriais ar mažais mielais, galantiškais paveikslėliais, priesakas dabar yra intymumas ir komfortas. Prasidėjo moters viešpatavimas.

Robert'as de Cotte'as, Hardouino-Mansart'o svainis ir bendradarbis, sunkokai prisitaikė prie regento laikotarpio dvasios aristokratų rūmuose ir jų dekoro, o jo mokinys Germainas Boffrand'as tiesiog suklestėjo. Jis ne be atrankos perėmė visas rokoko fantazijas, bet skoningai jas panaudojo. Soubise'o rūmų, kuriuos 1704–1705 pastatė Pierre'as Alexis Delamairas, interjerui jis parinko subtilų, bet įmantrų stilių, išnaudodamas didelių veidrodžių perspektyvą ir šviesos žaismą ant baltų ir auksinių medžio raižinių. O šiuose rūmuose esantys Boucher, Trémolières'o ir Natoire'o paveikslai mitologinėmis arba buitinėmis temomis pakeri žvilgsnį. Šie rūmai 1735–1740 m. tapo puikiu skirtingų menų santarvės pavyzdžiu ir vienu iš gražiausių Liudviko XV laikų dekoro ansamblių. Ypač išsiskiria princesės de Rohan-Soubise iškilmių salė ir raižybos šedevras – įžymusis Ovalinis salonas.

Kaip matyti iš daugybės Paryžiuje pastatytų Boffrand'o rūmų, pastatų išorės architektūra buvo kur kas paprastesnė. Pierre'as Cailleteau, vadinamas Lassurance'u, Delamairas, Mollet, Bullet, Courtonne'as taip pat buvo madingi. Fasade rokokas apsiriboja įmantriomis balkonų konsolėmis, kaip antai Hénault rūmuose François Mirono gatvėje arba dvejuose



Stalinis laikrodis, vaizduojantis pasaulio sukūrimą, 1754 (Versalio nacionalinis muziejus). Jį Golkondo karaliui užsakė Dupleix. Tai veikiau meno kūrinys nei kasdienis daiktas. Šis rokoko stiliaus stalinis laikrodis liudija XVIII a. juvelyrų meistriškumą. *Ph. © M. Lavrillier/T*

Le Lièvre'o rūmuose Braque'o gatvėje. Chenizot rūmuose, kurie yra *Saint-Louis-en-Île* gatvėje, virš vartų su kirmėlės formos raižiniais pritvirtinta fauno galva.

Jacques'as V Gabrielis ir Jeanas Aubert'as pastatė Peyrenco de Moras rūmus (Birono rūmai, Rodino muziejus, 1728–1731). Tai vieni iš būdingiausių Liudviko XV stiliaus pradžios aristokratų namų. Aubert'as, kuris taip pat suprojektavo monumentalias Šantiji arklides, 1722–1724 m. pastatė Lasay rūmus (Nacionalinės Asamblėjos prezidento rezidencija), kurių architektūrinis planas ir prašmatnus bei rafinuotas vidaus dekoras aiškiai rodo amžininkų įtaką.

Grįžus prie intymaus gyvenimo vaizdavimo, nedidelių skulptūrų kūrėjai atrado savo vietą. Clodiono ir Falconet gracijos pasižymi įmantrumu, tačiau kai pastarasis perėjo prie monumentaliosios skulptūros ir Sankt Peterburge sukūrė raito Petro I statulą, jis tapo pripažintu menininku.

Parkai buvo gausiai puošiami Lambert'o Sigisbert'o Adamo skulptūromis. Jam turime būti dėkingi už kolosalias Upių statulas Sent Klodo kaskadose. Jo sūnus Nicolas Sébastienas įrengė karalienės Katerinos Opalińskos antkapinį paminklą Dievo Motinos Išgelbėtojos bažnyčioje Nansi (1749). Parkams taip pat kūrė Jeanas Baptiste'as II Lemoyne'as (*Vertumnas ir Pomona*, 1760, Luvro muziejus), Bouchardonas, Guillaume'as Coustou, įžymiųjų *Marli arklių* (1740–1745, Luvro muziejus, kopijos Eliziejaus laukuose ir Marli) autorius. Bažnyčios pasipuošė figūromis ar dinamiškomis jų grupėmis. Minėtini darbai yra Lemoyne'o sukurtas *Kristaus krikštas* Šv. Roko bažnyčioje arba kunigo Languet de Gergy antkapis Šv. Sulpicijaus bažnyčioje, kurio autorius yra Michelis Ange'as Slodtzas, panašiai kaip Adamas, Lemoyne'as ar Coustou, kilęs iš vienos XVIII a. karaliavusių skulptorių dinastijų.

Baroko paveldas, prieš kurį kai kurie šiaušėsi, vis dar buvo gyvas, pavyzdžiui, Coustou giminės atstovų kūryboje, o ypač Robert'o Le Lorraino bareljefuose *Saulės arkliai* (apie 1740) ant Soubise'o rūmų arklidžių fasado, kur nesutramdomi žirgai šuoliuoja girdyklos link.

Prancūzų rokokas turi savo dailininką – François Boucher. Jo manieringos gracijos, jo gurmaniškas jausmingumas ir vaizduotė puikiai atitinka šį laikiną stilių, tačiau jis mokėjo suderinti meną su gyvenimu. Regento lai-

Étienne Falconet, *Mau-duolė,* marmuras (Luvro muziejus, Paryžius). Ši skulptūra yra tobulas XVIII a. grakštaus skaistumo įsikūnijimas. Tokios Sevro biskvito statulėlės buvo ypač populiarios.
Ph. © C. Jean/RMN



kotarpis baigėsi kartu su Liudviko XV pilnametyste 1723 m. Po dvejų metų jis vedė dievobaimingą ir ne itin gražią Mariją Leščinską ir su ja sugyveno dešimt vaikų. Liuviko XIV provaikaitis, „gražus kaip amūras", neryžtingas, lengvai pasiduodantis kitų įtakai ir ne visai tinkamas karaliaus vaidmeniui, nuo 1745 m. pakliuvo markizei de Pompadour į rankas. Karaliaus favoritė turėjo didžiulę reikšmę literatūrai ir menams. Taigi viešpatavo moteris.

Boucher taip pat buvo absoliutus viešpats. Jis yra vienintelis prancūzų dailininkas, kuris dirbdamas dvarui, miestui, Karališkajai akademijai, Operos teatrui, Gobelinų manufaktūrai nuosekliai kūrė naują meną – mėgavimosi gyvenimu. Tų laikų visuomenei jis davė grožio idealą, o ši ji entuziastingai priėmė. Tapydamas mitologinius susipynusius kūnus ir geidulingus reginius – Elnių parką drobėje, – jis sugebėjo įtikti ir tapti nepamainomas toje pramogų aplinkoje, kurią markizė kūrė siekdama prablaškyti savo meilužio begalinį karališką nuobodulį. Boucher jautė silpnybę ekscesinei tapybai, stulbinamai meistriškai suplakdavo realybę ir išmonę, religiją ir teatrą, lengvabūdiškumą ir rimtį pasakiškoje šviesių ir putlių kūnų, tamsios muskulatūros, rožinių debesų, besiplaikstančios drapiruotės, ribuliuojančių bangų, kurias vos liečia gausybė skrajojančių angelėlių, pynėje. Šviesa sušvelnina gluminantį piešinio kratinį. Diderot pavadino Boucher didžiuoju triukšmadariu.

Mitologinės (*Heraklis ir Omfalė,* Puškino muziejus, Maskva; *Venera, prašanti Vulkano ginklų Enėjui,* 1732, Luvro muziejus; *Veneros tualetas,* Nacionalinis muziejus, Stokholmas), žanrinės scenos, aktai arba dėzabijė (*Tamsiaplaukė odaliska,* 1745, Luvro muziejus), peizažai, pastoralės, egzotiškos, intymios scenos (*Dama, užsisegantі keliaraištį,* 1742, Thyssenų-Bornemiszų kolekcija, Luganas), portretai (*Madam de Pompadour,* 1756, Senoji pinakoteka, Miunchenas), religiniai paveikslai (*Pasaulio šviesa,* 1750, Liono muziejus), – Boucher išbandė visus

tapybos žanrus, kūrė gobelenų eskizus, Sevro ir Venseno porcelianą ir biskvito modelius, operos, komiškosios operos ir Šv. Lauryno mugės teatro dekoracijas. Bet jo kūryba neįtikinanti, nes nuostabiai atliekamas darbas neapsaugojo šio menininko nuo didžiausio trūkumo – dirbtinumo. Jis jaučiamas visur.



François Boucher, *Veneros tualetas,* 1746 (Nacionalinis muziejus, Stokholmas). Boucher šį siužetą daugiau ar mažiau sėkmingai naudojo daugelį kartų. Jį kandžiai pašiepdavo *petite manière* ir rokoko mados priešai, kurie nesižavėjo dailininko tapytu markizės de Pompadour baltu ir putliu kūnu, angeliukais ir auksavimu. Ši tema buvo dažnai tapoma kartu su *Veneros triumfu.* Abu šie paveikslai iliustruoja Boucher mitologines inspiracijas. Šioje pasirašytoje ir datuotoje drobėje menininkas mėgaujasi plačia ir prabangia drapiruote. Paveiksle nutapyta intymi scena, buduaro epizodas, kuris atitinka paskirtį – būti vienu iš šešių viršdurio paveikslų. Šiuos paveikslus nutapyti prancūzų menininkams užsakė didelis meno gerbėjas švedų architektas Carlas Härlemanas. *Veneros tualeto* užsakymas atiteko Boucher, kurio ryšiai su Švedija visada buvo pelningi. Už paveikslą jis gavo 500 livrų.
Ph. © Colorphoto Hinz/T

ŽMOGUS, GAMTA IR PROTAS



Pompėja, Izidės šventykla, Jeano Louis Desprezo piešinys, 1777–1778, skirtas ciklui *Saint-Nono vaizdinga kelionė Neapolyje ir Sicilijoje* (Dekoratyvinių menų biblioteka, Paryžius). 1765 m. buvo pradėta valyti Izidės šventyklą ir gladiatorių kareivines. Nuo 1777 m. Romoje graveris Desprezas artimai bendradarbiavo su Fragonard'o ir Hubert'o Robert'o draugu abatu Richard'u de Saint-Nonu, kurio *Vaizdingos kelionės* buvo išleistos keturiais tomais 1781–1786 m. Jame yra nemažai Desprezo pieštų Herkulanėjo ir Pompėjos vaizdų. *Ph. © Dagli Orti*

Ar Boucher menas kėlė grėsmę Prancūzijos dailei? Taip manė daug kas. Pirmiausia Natoire'as, Carle'as Van Loo, J. L. F. Lagrenée, J. B. M. Pierre'as, kurie iš pradžių buvo pakerėti puošnios ir elegantiškos mitologijos, o vėliau atsitokėjo ir ėmėsi veikti „aukštųjų žanrų" naudai. Pastarųjų nuostatas Prancūzijos akademija Romoje skleidė po visą Italiją, o Vokietijoje, priešingai, itin populiari buvo Boucher ir siekiančių jį pranokti sekėjų mada. 1738 m. Romos akademijos direktoriumi buvo paskirtas J. F. de Troy, o vėliau, 1751 m., Natoire'as patvirtino, kad šios prestižinės institucijos pašaukimas – klasicizmas.

Būtent Italijoje kilo platus norinčiųjų grįžti prie klasicizmo sąjūdis ir būtent markizė de Pompadour, visai to nenorėdama, lėmė, kad šis polinkis paplito ir Prancūzijoje. 1750 m. ji pasiuntė į Italiją savo sūnėną poną de Vandières'ą. Jį lydėjo daugybė menininkų, tarp jų graveris Nicolas Cochinas ir architektas Soufflot.

Markizė tenorėjo suteikti jaunuoliui, su kuriuo ji siejo dideles viltis, meninį išsilavinimą. Tačiau dvejus metus trukusi kelionė turėjo kitokių, kur kas rimtesnių, padarinių. Vandières'as, 1754 m. tapęs markizu de Marigny ir paskirtas pastatų direktoriumi, visai natūraliai ir Cochino padedamas nukreipė Prancūzijos meną klasicizmo link, t. y. paskatino grįžti prie „aukštosios" dailės ir atkreipti dėmesį į antiką. Ryžtingas rokoko priešininkas, vadinamosios Boucher *petite manière* peikėjas, žinomas graveris ir doktriniškojo meno kritikas Cochinas vykstant šiam akademi-

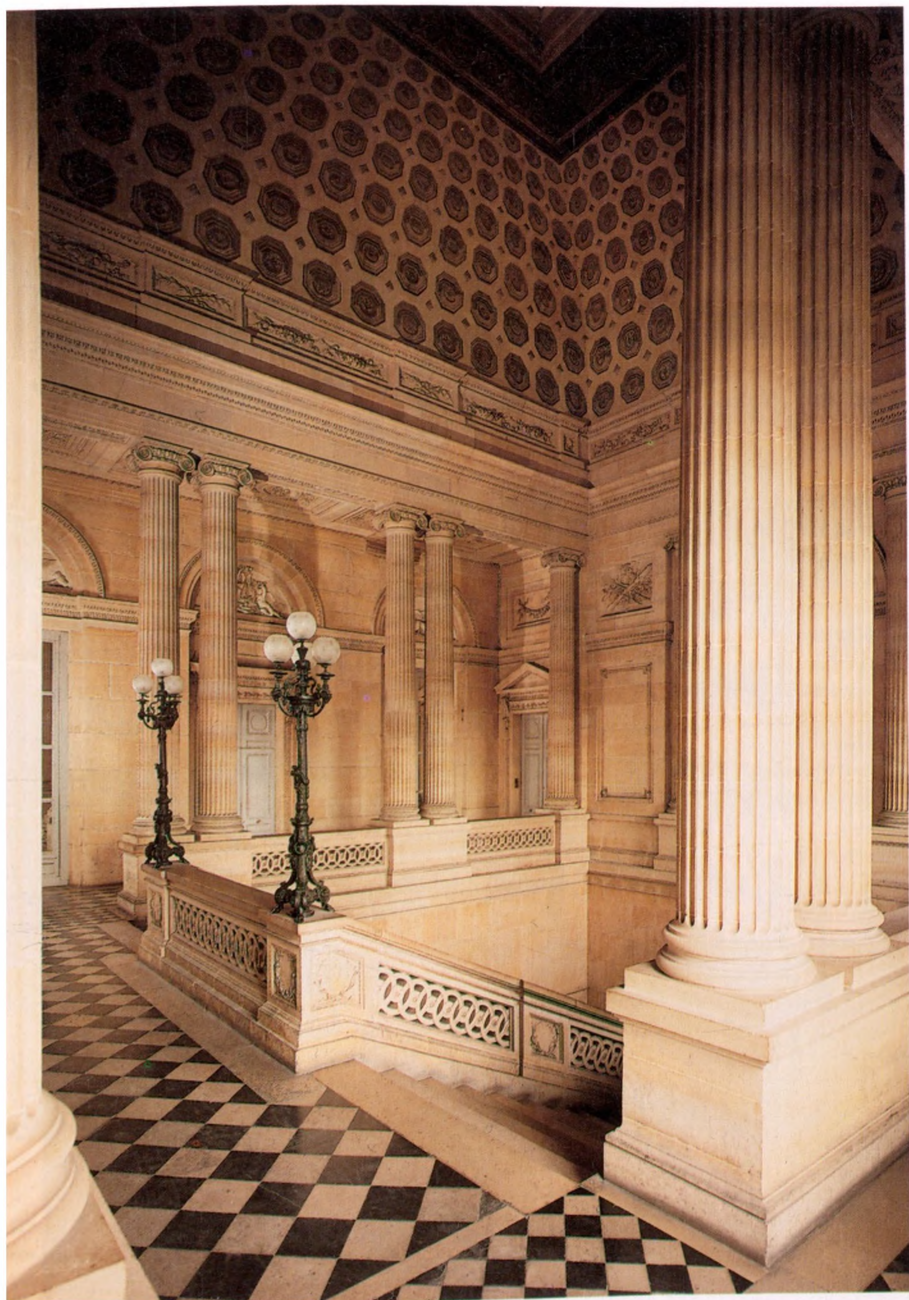
niam atsinaujinimui tapo vienu iš naujosios susižavėjimo antika mados skleidėjų.

1738 m. atkastas Herkulanėjas, Pesto šventyklų archeologiniai kasinėjimai ir tyrimai 1740–1744 m., plačiai išgarsintas Pompėjos atradimas 1758 m. skatino „grįžti prie antikos" ir žavėjo menininkus, kolekcininkus ir rašytojus.

Dailininkų nusiteikimą prieš Boucher lydėjo tokia pati architektų ir dekoratorių reakcija į rokoko stilių. Jacques'as Francis Blondelis, veikiau teoretikas nei architektas, nesiliovė smerkęs „juokingo piktnaudžiavimo kriauklėmis, nendrėmis, palmėmis ir augalais" ir kalbėjo apie taisykles ir proporcijas, kurias sureikšminti ornamentai privertė užmiršti. Jis pareiškė, kad reikia kuo skubiau grįžti prie senųjų antikos ir XVII a. meistrų, tokių kaip François Mansart'as. Būtent taip mąstė ir Jacques'as Ange'as Gabrielis, Jacques'o V Gabrielio sūnus, pagrindinis Liudviko XV laikų architektas. Jis niekada nebuvo lankęsis Italijoje, todėl, tęsdamas prancūzų klasicizmo tradiciją, įkvėpimo sėmėsi Prancūzijoje. Liudviko XV aikštė (dabar Santarvės aikštė) su dviem pagrindiniais pastatais, pastatytais 1755 m., ir Karo mokykla (1751–1775) yra puikus naujojo stiliaus manifestas. Šie du prestižinės architektūros projektai yra plačios urbanistinės veiklos, kurios intendantai ėmėsi provincijoje, amžininkai. Bordo, Reno, Dižono, Turo, Versalio, Ruano miestuose kilo rotušės, ligoninės, bažny-

Nicolas, (dar vadintas Victoru) **Louis**, Bordo municipalinio teatro didieji laiptai, 1773–1780. Holo vidinė erdvė, sukomponuota laikantis architektonikos žodyne apibrėžtos rūmų fasadų reikšmės, daro laiptus griežtus ir impozantiškus. *Ph. A. Danvers* *© Larbor/T*





Jacques Denis Antoine, Paryžiaus Monetų rūmų paradiniai laiptai, 1768–1775. Iki 1768 m. Monetų rūmų statybos konkurso Antoine'as buvo niekam nežinomas. Jis laimėjo konkursą ir, atsisakęs Liudviko XIV stiliaus monumentalių kolonadų, sukūrė harmoningai paprastą pastatą. Nuostabūs paradiniai laiptai papuošti puikiomis rampomis su skulptūrinių elementų raizginiu. Kaneliūrinės jonėninės kolonos atitinka laiptų pakopas.
Ph. © Lauros Giraudon



David Roentgen ir **Pierre Kintzing**, grojančioji, mechaninis instrumentas, 1785 (Nacionalinis technikos muziejus, Paryžius). Laikrodžių ir mechaninių muzikos instrumentų gausa – XVIII a. kilusio domėjimosi mokslo ir technikos įdomybėmis padarinys.
Ph. © J. Feuillie-CNMH/T

čios, triumfo arkos, fontanai, tiltai. Didžiulėse aikštėse, galima sakyti, būtinas tapo karaliaus atvaizdas. Gynybiniai įtvirtinimai tapo promenadomis arba parkais, pavyzdžiui, Fontano parkas Nime arba Peyrou parkas Monpeljė.

Gabrielis, kuris gaudavo svarbius karaliaus rūmų užsakymus (Versalio Mažasis Trianonas ir Operos rūmai), sulaukė daugybės konkurentų, atstovaujančių jo išprovokuotam judėjimui, Contant'as d'Ivry, Blondelis, Valinas de La Mothe'as išplatino šią harmoningą ir didingą architektūrą, kuri buvo tarsi įžanga atsigręžiant į antikos stilių. Šios krypties pagrindinis atstovas – Soufflot, 1764 m. pradėjęs statyti Šv. Genovaitės bažnyčią (dabar Panteonas). Gondoinas, Bélanger, Rousseau (Salmo rūmai, dabar Garbės legiono muziejus, 1786), Chalgrinas, Antoine'as (Monetų rūmai, 1768–1775), Victoras Louis (Bordo Didysis teatras, 1773–1780), Clérisseau, Mique'as, Charles'is de Wailly (Odeono teatras, 1778–1782) skirtingais kūriniais iliustruoja neoklasicizmo srovę. Pamažu graikiškos proporcijos išstūmė romėnų meno imitaciją.

Dekoras ir baldai taip pat kito. Banguotų ir suapvalintų, išpuoštų raižyta bronza baldų įvairovė yra neapsakoma. Išradingi baldžiai Liudviko XV lai-

Jean François Oeben ir **Jean Henri Riesener**, Liudviko XV rašomasis stalas, 1760–1769 (Versalio nacionalinis muziejus). Šis išradingas rašomasis stalas yra garsus dėl formos (vyrauja lenktos linijos bei suapvalinti kampai) ir gausių paauksuotos bronzos puošinių.
Ph. © J. Feuillie-CNMH/T





1728 m. Baro kunigaikštystės ir Lotaringijos valdovo, Lenkijos karaliaus Stanislovo Leščinskio karaliavimo laikotarpiu Nansi buvo įrengta didelė stačiakampė aikštė. Jos kampuose buvo pastatytos pertvaros, kurių autorius yra Jeanas Lamouras. *Ph. © A. Rivière-Lecœur/Top*

kotarpį pavertė prancūziškų baldų aukso amžiumi. Iki tol prabangos, rafinuotumo ir elegancijos paieškos nebuvo taip toli pažengusios ir niekada baldžių darbai nebuvo taip kruopščiai ir skoningai atliekami. Žymiausi to meto baldžiai Oebenas ir Riesener yra garsiojo Liudviko XV sekretero (1760–1769) Versalyje autoriai. Taip pat reikia paminėti Gaudreaux, Leleu, Saunier, Cressent'ą, Carliną, Joubert'ą, brolius Migeonus, George'ą Jacobą, iš raižytojų – Caffieri ir Gouthière'ą. O Thomire'as nutiesė tiltą tarp XVIII a. ir imperijos.

To meto kalvystės pavyzdžiai taip pat puikūs, pavyzdžiui, monumentalūs Jeano Lamouro vartai Nansi miesto Stanislovo aikštėje; buvo ir nuo-

stabių auksakalių, pavyzdžiui, Claude'as Ballinas ir jo sūnus Claude'as II, Robert'as Josephas Auguste'as, Roettiers, regento auksakalys Thomas Germainas ir jo sūnus François Thomas, pelnęs europinę šlovę. Buvo atlikta nemažai užsakymų, nes didžiausi Europos, ypač Rusijos ir Portugalijos, dvarai įvairiausiais dirbiniais apsirūpindavo Prancūzijoje. Būtent ten šiandien galima pamatyti turtingiausius ansamblius.



Pigmalionas ir Galatėja, Sevro manufaktūra, biskvitas, XVIII a. (Dekoratyvinių menų muziejus, Paryžius). Kinijoje pradėtą naudoti biskvito techniką perėmė ir išpopuliarino Sevro manufaktūra. Skulptorius Étienne'as Falconet šiai manufaktūrai sukūrė daugybę modelių, tarp jų ir šį. *Ph. L. Joubert © Larbor/T*

1759 m. Liudviko XV užsakyti liejiniai davė pradžią fajansiniams indams. Pastarieji buvo gaminami Mustjė, Nevere, Ruane, Marselyje ir Strasbūre. Šio meno žymūs atstovai yra išradinga Hannongų dinastija. 1709 m. atradus kaoliną, daugelyje dirbtuvių imta gaminti kietąjį porcelianą. Minkštasis porcelianas buvo gaminamas Ruano, Sen Klodo, Šantiji, Mensi, vėliau – Venseno manufaktūroje, kuri 1753 m. tapo karališkąja manufaktūra. Po trejų metų šis titulas atiteko Sevro dirbtuvėms, kurias perpirko karalius. Globojamos markizės de Pompadour, jos labai suklestėjo, šių dirbtuvių gaminių kokybė buvo ypač vertinama. Nuo 1770 m. Sevre ėmus gaminti kietąjį porcelianą iš visur pasipylė užsakymai. Tiekdama Boucher ir neoklasicizmo stilių gaminius įžymioji manufaktūra patvirtino, kad sugeba prisiderinti prie kintančio skonio ir sutelkti puikiausius menininkus.

Dešiniajame puslapyje: Nuostabiai puošnių vazų pora, priskiriama Pierre'ui Philippe'ui Thomire'ui, kietasis porcelianas ir bronza, 1780 (Keramikos muziejus, Sevras, Prancūzija). Paryžiaus manufaktūrose senojo režimo pabaigoje gaminamus kietojo porceliano indus mėgta puošti arabeskomis ir įvairiais personažais. Thomire'as buvo oficialus Sevro manufaktūros bronzos meistras. *Ph. © M. Beck-Coppola/ RMN*

Grįžimas prie individo

XVIII a. buvo iš naujo atrastas žmogus – socialinis individas. Menas vieniems yra pramoga ar prabanga, o kitiems – pažinimas. Nors Boucher dirbtinumas menui kėlė tam tikrą grėsmę, jis nepajėgė sunaikinti to, kas Prancūzijoje buvo laikoma pagrindiniu meno privalumu – tiesos meilės. Portretas, nors kritikų ir nelaikomas aukštuoju žanru, XVIII a. nuostabiai suklestėjo. Portretistų klientai, kurių buvo gausu tiek Paryžiuje, tiek provincijoje, daugiausia moterys, nepaisė akademinių draudimų. Pasaulietinio istorinio ir mitologinio portreto pradininkui Nattier pavyko sukurti sėkmės formulę. *Ponia Henriette kaip Flora* arba *Ponia Adélaïde kaip Diana* (viršdurio paveikslai, 1742–1745 m. nutapyti Versalyje),



Orleano kunigaikštienė kaip Hebė (1744, Nacionalinis muziejus, Stokholmas) spinduliuoja žavesiu. *Karalienės Marijos Leščinskos portretas* (1748, Versalis) patraukia nuoširdumu ir intymiu lyriškumu. Perronneau (*Ponia Chevolet*, 1751, Orleano muziejus), Avedas (*Ponia Crozat*, 1741, Monpeljė muziejus), Tocqué, Lépicié, Nonnotte'as nepergrenginėjo savų modelių, jie stengėsi perteikti jų charakterį ir individualumą. Ne taip į psichologiją linkęs Quentinas de La Touras tapė gyvas, subtilias aksominės faktūros pasteles. Jis nutapė karališkąją šeimą, panelę Fel, Alembert'ą, J. J. Rousseau, tėvą kapuciną Emanuelį, maršalą de Saxe'ą, markizę de Pompadour ir daugybę kitų. Per šviesos žaismą, gyvą žvilgsnį, švelnią šypseną jam pavyko portretams įkvėpti gyvybę, bet ne sielą.

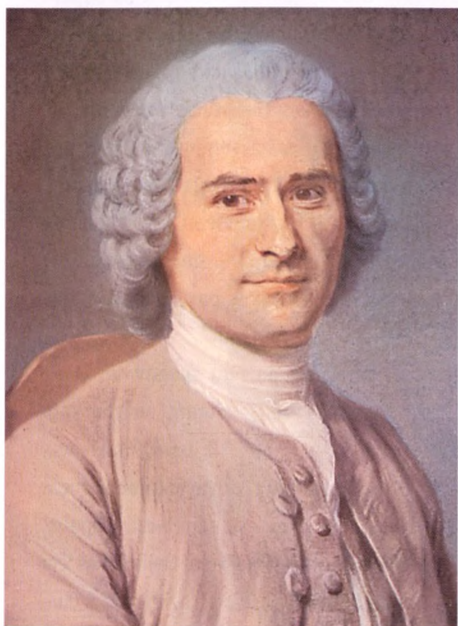
Joseph Hannong, Strasbūro fajanso lėkštė (Keramikos muziejus, Sevras, Prancūzija). Hannongų šeima XVIII a. turėjo vieninteles Strasbūre fajanso dirbtuves. *Ph. © M. Beck-Coppola/ RMN*

Chardinas ėmėsi portretų gana vėlai ir tik po ilgų svarstymų. Daugiausia tapė save ir žmoną. Sunku rasti labiau jaudinantį vaizdą kaip šešėlio perkirstas veidas *Autoportrete su pensnė* (1775, Luvro muziejus), o portretas *Ponia Chardin* (1775, Luvro muziejus), kur vaizduojama miela miestietė su beveik vienuolišku kyku, susitaikiusi su senatve ir negalia, atrodo dar nuoširdesnis. Abu paveikslai nutapyti pastele. Dailininkas čia stengiasi išlaisvinti giliausią žmogaus būties paslaptį sąžiningai ir su-



pratingai – taip, kaip darė visą gyvenimą. Jis sugebėjo atskleisti daiktų esmę.

Didžiąją dalį jo kūrybos, kuri prasidėjo nuo *Išdarinėtos rajos* (1728, Luvro muziejus), – dėl jos 29 metų dailininkas buvo priimtas į Karališkąją akademiją, – sudaro natiurmortai ir intymios scenos. Iš įvairių paveikslų, nuo *Natiurmorto su mėsos gabalu* (1730, Bordo muziejus) iki *Varinio fontano* (Luvro muziejus), nuo *Bufeto* (1756, Karkasono muziejus) iki *Alyvuogių taurės* (1760, Luvro muziejus), nuo *Mokytojos* (Londono nacionalinė galerija) iki *Indus plaunančios merginos* (1738, Hunterio muziejus, Glazgas) ir *Maldos prieš valgį* (1739, Luvro muziejus), matyti, kad nors Chardinas stengėsi riboti akiratį ir tapyti vis tuos pačius objektus, jo stilius niekada nebuvo sustingęs. Jis moka dozuoti šviesą, varijuoti tonus, pereiti nuo porceliano spindesio prie šiltų katilo atspindžių, padengti aksomu vaisius arba suteikti raudonį kruvinai mėsai. Jis sugeba parodyti žmogaus ryšį su daiktais, išreikšti įprastų reikmenų tikrumą „gyvai, tarsi jie būtų žmonės" (Proust). Interjerai, kuriuos jis tapė, taip pat yra objektai, kur vyksta gyvenimas – paprastas ir kasdieniškai artimas. Chardinas tapo šios darbščių ir sveikos dvasios žmonių klasės kilimo simboliu.



Maurice Quentin de La Tour, *Rousseau portretas,* apie 1753 (Antoine'o Lécuyer muziejus, Sen Kantenas). Garsus portretistas Quentinas de La Touras mėgo pastelės techniką.
Ph. © Arch. Larbor/T

Jeanas Baptiste'as Greuze'as didžiausios sėkmės sulaukė būtent tapydamas portretus (*Graveris Jeanas Georges'as Wille'is,* 1763, Jacquemart'o-André muziejus, Paryžius; *Knygininkas Babuti,* Davido Weillo kolekcija, Paryžius). Šis Diderot palaikomas moralistas, pelnęs gerą vardą po Boucher mirties (1770) vykusios dorybingumo kampanijos metu, niekada neperžengė pasakojimo, reiškiamo perdėta gestikuliacija ir demonstratyviomis emocijomis, ribų (*Miesto sutartis,* Luvro muziejus; *Tėvo prakeikimas, Sūnus palaidūnas,* Luvro muziejus), nors kartais galima įžvelgti ir abejotino skonio dviprasmiškų erotinių užuominų (*Sudaužytas ąsotis,* Luvro muziejus).

Pasitelkęs mene atgimstantį jausmingumą, Greuze'as tapo madingas, juolab kad Rousseau išaukštinti dori jausmai, „sielos gyvenimas" vertė lieti ašaras ir stipriau plakti širdis. Jis siekė tapti pripažintu istorijos dailininku, bet juo buvo žavimasi kaip žanrinių scenų dailininku – į Karališkąją akademiją jis buvo priimtas, savo nusivylimui, būtent dėl to. Jo kūryba turi būti vertinama kaip epochos atspindys. Greuze'as buvo pervertintas, atsukus nugarą tiesai, kurios ieškojo sąžiningumą ir rimtį išpažįstantys

portretistai. Tokių buvo gausu provincijoje, kur mažiau lengvabūdiška nei Paryžiuje visuomenė buvo prisirišusi prie tradicijų. XVIII a. provincijos dirbtuvės buvo labai aktyvios. Menininkai, netapę Karališkosios akademijos nariais, neturėjo jokių teisių eksponuoti kūrinius Salone, todėl tarnaudavo kuriam nors vienam kunigaikščiui arba vykdydavo aristokratų ir dvasininkijos užsakymus.

Houdonas ir Pigalle'is buvo žinomi Prancūzijos skulptoriai. Pajou aukštino moterišką grakštumą. Antikos gerbėjas Houdonas, Romoje pagarsėjęs skulptūra *Šv. Brunonas* Švč. Mergelės Marijos Angelų bažnyčioje, pirmiausia išgarsėjo kaip talentingas veido modeliuotojas. Jam pavykdavo paprastai ir natūraliai veide atskleisti žmogaus charakterį. Kotrynai II jis sukūrė įžymiąją *Dianą* (1780, marmuras, Gulbenkiano fondas, Lisabona), trykštančią jausmingumu. Jo *Sėdintis Voltaire'as* (1781, Comédie-Française, Paryžius, ir Ermitažas, Sankt Peterburgas) garsus dėl veido bruožų intensyvumo ir žvilgsnio aštrumo. *Šalčmirė* (*Žiema*, 1783) ir *Vasara* (1785), esantys Monpeljė, Fabre'o muziejuje, perteikia jo realizmo drąsą.



Jean Baptiste Siméon Chardin, *Indus plaunanti mergina*, 1738 (Hunterio muziejus, Glazgo universitetas). Natiurmortų meistras Chardinas sugebėjo nuostabiai perteikti kuklią kasdienių darbų poeziją. Chardinui dažnai buvo priekaištaujama, kad pasirenka banalius siužetus, tačiau jo populiarumas dėl to nė kiek nesumenko. *Ph. © Colorphoto Hinz/T*



Jean Baptiste Pigalle, maršalo de Saxe'o antkapis, detalė, 1777, Šv. Tomo bažnyčia, Strasbūras. Markizės de Pompadour globojamas Pigalle'is sugebėjo sujungti realizmą ir mizanscenos meną. *Ph. Franz © Archives Larbor*

Žymiausias Pigalle'io kūrinys, vienas iš įsimintiniausių Prancūzijos monumentaliosios skulptūros pavyzdžių, yra maršalo de Saxe'o antkapis Strasbūro Šv. Tomo bažnyčioje (1777). Jame susipina baroko dinamika ir klasicizmo didybė. Pigalle'is taip pat sukūrė kunigaikščio Harcourt'o teatrališko stiliaus antkapinį monumentą Paryžiaus katedroje ir kraštutiniu natūralizmu dvelkiantį *Nuogą Voltaire'ą* (1772, Orleano muziejus) bei jausmingų portretų.

Grįžimas į gamtą

Į tokią pat svarbią kelionę po Italiją kaip ir ponas de Vandières'as 1759 m. išsiruošė abatas de Saint-Nonas, pasaulietiškų pažiūrų kunigas, menininkas ir mecenatas. Jis paskatino dailininkus susidomėti peizažu, o šio meno atgimimo pradininkai buvo Desporte'as ir Oudry. Italijoje Saint-Nonas

sutiko Hubert'ą Robert'ą ir Jeaną Honoré Fragonard'ą. Pastarasis, atvykęs į Romą 1756 m., buvo apdovanotas Romos premija. Visi trys nusisuko nuo antikos bei archeologijos ir ėmė mėgautis esamo gyvenimo vaizdavimu.

Jaunasis Fragonard'as, Boucher mokinys, susiformavęs kaip istorinio žanro dailininkas, įgimtą potėpio laisvę ir plenerų pomėgį išreiškė nuostabiuose eskizuose ir sangvinuose. Grįžęs į Paryžių, jis abejojo, kurį kelią pasirinkti. Galima sakyti, kad paveikslo *Vyriausiasis žynys Koresas pasiaukoja išgelbėdamas Kalirojų* (1746, Luvro muziejus), dėl kurio Fragonard'as buvo priimtas į Karališkąją akademiją, sėkmė ir paskui užgriuvę užsakymai paskatino jį grįžti į akademinius sluoksnius. Galima sakyti, kad netikėtas pono de Saint-Julieno, pageidavusio turėti meilužės portretą, užsakymas, įkvėpęs nutapyti *Sūpuokles* (Wallace'o kolekcija, Londonas), pavertė Fragonard'ą „galantišku" dailininku. Tačiau tapytojas buvo ir nuostabus koloristas, o jo jausmingumas yra toks rafinuotas, kad jis lengvai išvengė paviršutiniškumo pinklių.



Jean Antoine Houdon, *Žiema*, arba *Šalčmirė*, 1783 (Fabre'o muziejus, Monpeljė, Prancūzija). Ši marmuro skulptūra, vaizduojanti stovinčią ir iš šalčio drebančią nuogą jauną merginą, prisidengusią palaike skraiste, sudaro porą su skulptūra *Vasara*. Prie merginos kojų stovi nuo šalčio suskilusi vaza. *Ph. C. O'Sughrue © Larbor/T*

Jo meilė gyvenimui, plenerui, moteriai ir šviesai suspindi nuostabiame paveiksle *Sen Klodo šventė* (Prancūzijos bankas, Paryžius) bei drobėse *Fejerverkas, Audra* ir *Mauduolės* (Luvro muziejus), *Amūro sala*, arba *Šventė Rambujė mieste* (Gulbenkiano fondas, Lisabona). Intymumo ir meilės dailininkas Fragonard'as nutapė šelmišką paveikslą *Slaptas bučinys* (prieš 1788, Ermitažas, Sankt Peterburgas) ir kur kas atviresnį *Nuvilkti marškiniai* (Luvro muziejus). Nervingais portretisto potėpiais jis pavaizdavo Saint-Noną ispanišku kostiumu (apie 1769, Barselonos muziejus). Fragonard'as – neprilygstamas meilės lyrikas (*Meilės priesaika*, privati kolekcija, Londonas), atrastos naujos jausmingumo formos jį įkvėpė nuo *fête galante* pasukti prie „dorybės" ir nuo 1780 m. Fragonard'as tapo šeimos ir šeimyninės laimės dainiumi. Keista vaizdinių poezija, kur geidulingumas sumišęs su pamąstymais apie meilę ir laiko tėkmę, būdinga kūriniams, tapytiems iki Didžiosios revoliucijos, kurią ištverti Fragonard'ui padėjo Davidas. Fragonard'as visų užmirštas mirė 1806 m.

Josephas Vernet atrado Claude'ą Lorrainą Romoje, kur jis tapė miesto vaizdus. Šių paveikslų linijų paprastumas ir spalvos jau pranašavo Corot (*Ponte Rotto*, 1745, Luvro muziejus). Vernet karaliaus užsakymu nutapė 15 *Prancūzijos uostų* (Luvro ir Jūrų muziejai) ir tapo pagrindiniu Liudviko XV valdymo laikotarpio marinų



Hubert Robert, *Namų ant „Pont Notre-Dame" ir „Pont au Change" griovimas*, 1786–1787 (*Carnavalet* muziejus, Paryžius). Nuo 1770 m. Hubert'as Robert'as liovėsi tapęs peizažus, sodus, grotas bei jų įrengėjus ir tapo Paryžiaus gatvės metraštininku. Susidomėjęs dideliais ir mažais miesto įvykiais, maišydamas įsivaizduojamą su tuo, kas tikra, dailininkas pradeda naują dailės žanrą – vaizduoja aktualijas. Jis ne visada tikslus – daugiau komponuoja, nei atvaizduoja, prikuria personažų ir scenų. Tik pats gyvenimas jam yra tikrovė. *Ph. © H. Lewandowski/ RMN*



dailininku. Griuvėsiai, madinga literatūros tema, ypač vaizdingi tapo Hubert'o Robert'o kūryboje. Šis paryžietiško gyvenimo kronikininkas paliko paveikslų, kurie tuo pat metu yra dokumentai ir puikūs dailininkui būdingo judėjimo ir plenero pomėgio liudininkai (*Namų ant „Pont Notre-Dame" ir „Pont au Change" griovimas,* 1786–1787, *Carnavalet* muziejus, Paryžius).

Ne tokie garsūs meistrai Debucourt'as, Gabrielis de Saint-Aubinas, Machy, Ollivier, galantiški ir į intymumą linkę visuomenės gyvenimo reporteriai, pasižymėjo smalsumu ir sąmojingumu. Šios ypatybės būdingos graviūroms, kurių švelnus raižinys rodo domėjimąsi žanrinėmis ir papročių scenomis. Minėtini geriausieji: Jeanas Georges'as Wille'is, Deboucourt'as, kūręs spalvotus raižinius (*Karalių rūmų promenada,* 1787), Lavreince'as. O Cochinas vaizdavo dvaro iškilmes ir pompastiką.

Jean Baptiste Greuze, *Miesto sutartis,* 1761 (Luvro muziejus, Paryžius). Čia pavaizduota „vedybų pažadų“ ceremonija, kurios metu dalyvaujant notarui pasirašoma vedybų sutartis. Šio epizodo pasakojamasis pobūdis ir detalių, paimtų iš gyvenimo, gausa 1761 m. sužavėjo Salono publiką. Valstietiškas jautrumas, sugrįžimas prie paprasto gyvenimo ir gamtos tada buvo labai madingas. Burgundiečiui Greuze'ui, matyt, ne kartą teko dalyvauti panašiose ceremonijose gimtinėje. Sužavėtas Diderot kūrinį plačiai komentuoja Salono ataskaitoje ir liaupsina jausmingą euforiją bei gerus papročius. Iš šio kūrinio sklindantis emocionalumas būdingas ir visai Greuze'o kūrybai. Populiarųjį Greuze'ą ėmė kopijuoti nesuskaičiuojama daugybė dailininkų. Paveikslą iš pradžių nupirko karaliaus statinių direktorius Marigny, o 1782 m. Liudviko XVI nurodymu jis buvo parduotas. *Ph. © Arch. Larbor/T*





Jean Honoré Fragonard, *Sūpuoklės,* detalė, 1767 (Wallace'o kolekcija, Londonas). Šis linksmas įmantrus paveikslas nutapytas M. de Saint-Julieno, Prancūzijos dvasininkijos generalinio mokesčių surinkėjo, užsakymu. Jis troško turėti savo meilužės, besisupančios vyskupo įrengtose sūpynėse, paveikslą. Jis pats nutapytas tokioje vietoje, iš kur gali gėrėtis gražiomis jos kojomis ir, kaip pats norėjo, „ne tik jomis, kad būtų galima pralinksmėti žiūrint į paveikslą“. Fragonard'as mielai tai padarė, per daug nekreipdamas dėmesio į tokį humorą. *Ph. J. Freeman © The Wallace Collection, Londres/T*

ŠVIEČIAMOJO AMŽIAUS EUROPA

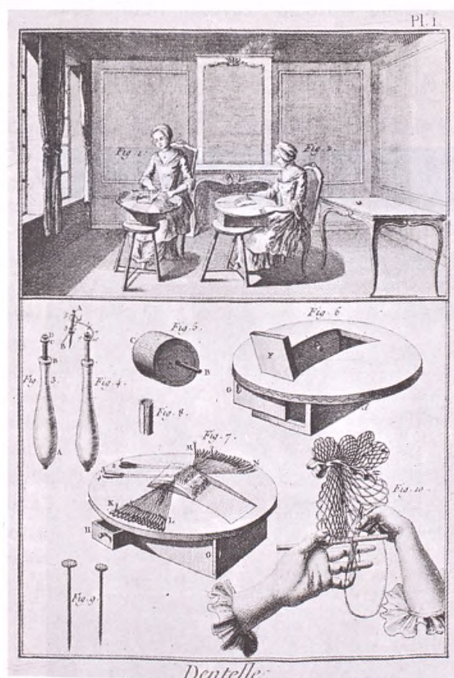
XVIII a. gimė meno kritika. Pagrindiniu jos atstovu tapo Diderot. Jo kritika empirinė ir subjektyvi, paremta pirmu įspūdžiu. Tokią kritiką jis rašė garsiuosiuose *Salons* („Parodos") 1759–1781 m., teorinius apmąstymus papildydamas nuotaikos sužadintais nukrypimais nuo temos. Tuo pat metu gimė estetika, t. y. mokslas apie pojūčius ir meninis jų išraiškos būdas. Iš čia atsirado menotyros sąvoka, suvokiama atskirai nuo tradiciškai suprantamo menininkų gyvenimo.

Parodoms, kuriose eksponuoti kūrinius galėjo tik Karališkosios akademijos nariai, Salono pavadinimas buvo suteiktas nuo 1725 m., kai jos imtos organizuoti Luvro Kvadratiniame salone. Sekdama šiuo pavyzdžiu tokį dailės Saloną Londone 1769 m. įkūrė ir anglų Karališkoji akademija.

XVIII a. taip pat atsirado naujos meno rėmimo formos, padaugėjo užsakovų, susikūrė meno rinka. Europoje atsirado didelės kolekcijos, o menininkai įgijo statusą visuomenėje, būdavo kviečiami į salonus ir ten pelnydavo reputaciją.

XVII a. tik valdžios globojami ir karaliui bei Bažnyčiai dirbantys menininkai užėmė tam tikrą vietą visuomenėje. Šviečiamajame amžiuje jie jau buvo pripažinti, menininkų kūryba apskritai buvo gerbiama. Visuomenė priėmė novatorius, tačiau norėjo, kad būtų laikomasi taisyklių, ir reaguodavo į kritikų, kolekcininkų bei žinovų nuomonę.

Lakštas, kuriame pavaizduota nėrinių gamyba, iš Diderot ir d'Alembert'o *Enciklopedijos*, 1751–1772. Ši graviūra, kur pavaizduota dirbančios nėrėjos ir jų naudojami įvairūs įrankiai, puikiai įrodo enciklopedistų mokslines ambicijas. *Ph. DR/T*



Diderot ir d'Alembert'o 1751 m. pradėta leisti *Enciklopedija* liudija technikos naudingumą ir svarbą. Joje nurodytas skirtumas tarp „mechaninio" meno, kuris atitinka rankų darbą, ir „laisvojo" meno, kurį kuriant dirbama protiškai. Menininkas taip pat atskiriamas nuo amatininko.

XVIII a. buvo menininkų mainų tarp įvairių šalių, kelionių, kosmopolitizmo, egzotikos ir didžiųjų idėjinių debatų epocha. Tai filosofų, kurie nukreipia taikią evoliuciją „šviesos" ir proto link, amžius. Tokia buvo Voltaire'o, Diderot ir enciklopedistų kovos prasmė. Aistrų apologija tapo viena iš didžiųjų moralistų svarstymų temų. Aistros buvo meninės kūrybos akstinas, tai įrodo Vauvenargues'as. Rousseau aukštinami jausmai ir meilė gamtai rodo palankią dirvą. *Naujosios Eloizos* autorius rašo: „Šiandien nėra prancūzų, vokiečių, ispanų, anglų, yra tik europiečiai."

Ne kur kitur, o filosofų Europoje atsirado „apšviestasis despotizmas", kurį ryškiausiai įkūnijo Prūsijos valdovas Frydrichas II ir Rusijos impera-

torienė Jekaterina. „Apšviestojo despotizmo" idėja – sujungti „absoliučią valdžią su proto galia". Visose srityse vyravo Prancūzijos įtaka, bet amžiaus antrojoje pusėje italai ir vokiečiai ėmė priekaištauti Prancūzijai dėl rokoko perlenkimų ir stengėsi jam priešinti, pasak jų, labiau „nacionalinius" stilius: Vokietijai parūpo gotika, Italijoje, o vėliau ir visoje Europoje, įskaitant Prancūziją, vėl atrasta antika.

Pagal statybų mastus Europoje, ypač Rusijoje, antri po italų buvo prancūzai. Jie ypač daug statė. Leblond'as prie Sankt Peterburgo pastatė Petro I rezidenciją, vadinamuosius Didžiuosius rūmus (1716). Šiame mieste Vallinas de La Mothe'as suprojektavo Meno akademiją ir Ermitažo paviljoną (1767). Rastrelli, susiformavęs Prancūzijoje, yra Žiemos rūmų (1754–1762) ir daugybės kitų statinių (pastatai Carskoje Selo, Šv. Andriejaus bažnyčia Kijeve) autorius.

Prancūzijos įtaka buvo stipri ir Burbonų valdomoje Ispanijoje, tačiau statyti La Granjos karalių rūmus prie Segovijos 1726 m. buvo patikėta vokiečiui Teodoro Ardemansui. Filippo Juvara ir jo bendradarbiai ispanai pastatė Madrido karalių rūmus, kuriuos projektavo Robert'as de Cotte'as. Daug prancūzų dailininkų dirbo dvare, tarp jų Jeanas Rancas, Michel-Ange'as Houasse'as, Michelis Van Loo, taip pat buvo italų dekoratorių. Neskaitant Luiso Meléndezo paslaptingo sunkumo ir Luiso Pareto y Alcázaro, vadinamo „ispanų Watteau", žavesio, vietinė dailė buvo neišraiškinga.

Jean Baptiste Alexandre Leblond, Petro I rezidencija, arba Didieji rūmai, prie Sankt Peterburgo, XVIII a. Impozantiška išvaizda ir santūrus dekoras primena Versalį, o langų forma ir fasadą pagyvinanti tinko spalva įrodo Rytų Europos baroko įtaką.
Ph. Lou © Larbor/T





Francisco de Goya y Lucientes, *Karolio IV šeima*, 1800 (Prado muziejus, Madridas). Karališkosios šeimos nariai susirinkę rūmų salėje. Frizinės kompozicijos monotonija ir nereali personažų veidų išraiška sudaro kontrastą. Centre – karalienė Marija Luiza, toliau karalius, Parmos princas ir princesė su vaikeliu. *Ph. Oronoz* *© Arch. Larbor*

Goya debiutavo kaip pasauliečių portretų ir žanrinių scenų dailininkas (*Šv. Izidoriaus pieva*, 1788, Prado muziejus, Madridas), tačiau 1792 m. užgriuvusi liga pakeitė jį patį ir jo kūrybą. XVIII a. baigėsi šeimyninę laimę atspindinčiais paveikslais, XIX a. prasidėjo tragiškais tautos prievartos reginiais. Sapnai, liguistos fantazijos, erotinės svajos, socialinė kritika – tai vis šiurkštus realizmas, būdingas *Los caprichos* serijai, atliktai oforto ir akvatintos technika ir paskelbtai 1799 m. Įnoringos vaizduotės, drąsos ir plebėjiškos poezijos atspindys – *Šv. Antano Paduviečio stebuklas* Šv. Antano Gėlių bažnyčioje (1798). Stipriais potėpiais, kurie išjudina mases, ant pilko pagrindo paskirstytomis spalvų dėmėmis, virpančiais šviesos atšvaitais ištapytas Madrido *ermita* kupolas užpildytas šiurkščiai natūralistiškomis figūromis. Jos nutapytos su ugningu vitališkumu ir realybės jausmu, kuris veikiau profaniškas nei religinis, tačiau stulbinamai modernus.

Tokią pat tapytojo laisvę atspindi ir *Karolio IV šeimos portretai* (1800, Prado muziejus, Madridas), kuriuose negailestingai vaizduojamos niūrios, margos marionetės, tik vaikai natūraliai žavūs ir jaunuoliai atrodo šiek tiek gyvybingi. Ansamblis nutapytas gyvų spalvų dėmėmis, kurios išryškina šilko, satino ir metalinių paviršių spindesį, papuošalų ir kry-

žių atspindžius. Tuo pat metu, nuo 1798 iki 1803 m., Goya tapė ir abi *Machas*.

Europos menininkai, vėl atradę antiką, paveikė ir Ameriką, kurios architektūra apsiribojo kolonijiniu stiliumi. JAV nepriklausomybės deklaracijos autorius ir prezidentas Thomas Jeffersonas sumanė Ričmondo Kapitolijų ir su Clérisseau Paryžiuje parengė jo projektą. Urbanistinį būsimos sostinės Vašingtono planą nubraižė prancūzas Pierre'as Charles'is L'Enfant'as. Kapitolijus, kurio prototipas yra Ričmonde, buvo patikėtas kitam konkursą laimėjusiam prancūzui Hallet. Tačiau pastatė jį anglas Williamas Thorntonas.



William Thornton ir **S. Hallet**, Kapitolijus, 1800–1863, Vašingtonas. Neoklasicizmas įspaudė gilų pėdsaką JAV sostinės architektūroje. JAV Kongreso būstinė Kapitolijus ir Baltieji rūmai yra žinomiausi šios įtakos pavyzdžiai, pastatyti palei plačias Pierre'o Charles'io L'Enfant'o suprojektuotas gatves. Didingas Kapitolijaus kupolas iš dalies įkvėptas Soufflot suprojektuoto Panteono kupolo Paryžiuje.
Ph. © Titus, Turin/T

NEOKLASICIZMAS IR GROŽIO IDEALAS

Robert Adam, *Home House*, buvusio Courtauld instituto, laiptinė, 1775, Londonas. Broliai Adamai, sekdami Inigo Jonesu, sukūrė architektūrinį stilių, pagrįstą puikiu graikų ir romėnų meno išmanymu. Čia paprasti tūriai pabrėžiami santūriomis spalvomis.
Ph. © A. E. Kersting/T

Neapolio karaliaus Karolio III 1752 m. sprendimas pavesti architektui Vanvitelli pastatyti Kazertoje didingus rūmus sulaukė didelio atgarsio. Vanvitelli, aistringas antikos gerbėjas, skelbėsi esąs Palladio ir Bramante's mokinys. Jis naudojo klasikines formas, o tai XVIII a. viduryje ir dar baroko tėvynėje neliko nepastebėta. Į tai atkreipė dėmesį Prancūzija. Anglijoje, kuri nuo pat amžiaus pradžios skelbė paladianizmą, toks sprendimas buvo priimtinas ir sulaukė šalininkų.

Posūkis prie antikos stiliaus, viliantis, kad geometrinės formos ir linijų griežtumas taps išsigelbėjimu, parūpo daugeliui. Aktyviausi šio posūkio propaguotojai buvo vokietis meno kritikas Winckelmannas ir jo tėvynai-



NEOKLASICIZMAS IR GROŽIO IDEALAS



Dešiniajame puslapyje: **William Hogarth,** *„Elgetų operos" scena,* 1729 (Tate'o galerija, Londonas). Dailininką įkvėpė scena iš 1728 m. atliktos Johno Gay *Elgetų operos.* Šis paveikslas, iliustruojantis naują žanrą Anglijoje, sulaukė tokio pat didelio pasisekimo kaip ir pjesė. Hogarthas sukūrė mažiausiai dvi jo versijas. Pasirinktas epizodas – plėšikų vadas kapitonas Mačatas surakintas, dvi jo meilužės, Polė ir Liusė, kiekviena maldauja savo tėvą jį išlaisvinti. Mačatas žvelgia į Polę Pečum, kurios vaidmenį operoje atliko aktorė Lavinia Fenton, garsi grožiu ir talentu. Čia Hogarthas vainoja teismo pareigūnus ir kalėjimo prižiūrėtojus. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*

nis Raphaelis Mengsas, dailininkas ir teoretikas. Antikos „grožio idealas" tapo jų evangelija. Romoje, kur buvo įsikūrę, jie pelnė gerą vardą ir daugybė mokinių iš visos Europos ir net Amerikos plūdo į Mengso, vidutinio, tačiau gebančio įtikinti dailininko, dirbtuves.

„Antikos manija" siautė visur. Keliautojai ir archeologai, menininkai ir mėgėjai susitikdavo ant Tibro upės krantų, kur vyko popiežių remiami kasinėjimai. Buvo sudaromos ir lankytojams eksponuojamos didelės antikinių daiktų kolekcijos. Šie antikos gerbėjai, kurių mentorius buvo Winckelmannas (jo *Antikos laikų meno istorija* (1764) buvo žinoma visoje Europoje), supažindino visuomenę ir menininkų bendruomenę su antikos monumentais ir meno kūriniais. Pompėjoje, Herkulanėjuje, Peste archi-

Kairiajame puslapyje: **Gainsborough,** *Numanomas menininko ir jo žmonos Margaret portretas,* apie 1746–1747 (Luvro muziejus, Paryžius). Gainsboroughas vedė Margaret 1746 m. Jis pasisukęs į ją tarsi tęsia pokalbį švelnaus ir jau romantizmu dvelkiančio peizažo fone. Tolumoje matoma Himenėjo šventykla. Potėpio elegantiškumas atitinka šios akimirkos vitališką koloritą ir žavesį.
Ph. © Giraudon/T

tektai ėmėsi daryti tikslias atkasamų objektų kopijas. Buvo atrasta lig tol ignoruota Graikija ir Egiptas, šventyklos ant Nilo krantų. Susižavėjimą atspindėjo ir dailė, ir skulptūra.

Stiliaus vienovė

Neoklasicizmas tarp 1750 ir 1800 m. įgavo stiliaus vienovę, kurios XVIII a. buvo taip ilgai ieškota. Ansambliškumas ir grįžimas prie tiesių, griežtų linijų ir paprastumo buvo pagrįstas ne tik antikos palikimu, bet ir gausybe formų, klestėjusių nuo Graikijos ir Romos iki Mažosios Azijos, taip pat Raffaello daile, Vingole's ir Palladio architektūra. Beje, pastarasis niekada nestokojo pasisekimo Anglijoje. Paladianizmui, kurį tik akimirką buvo išstūmęs barokas, ryškiausiai atstovavo originalusis architektas ir dekoratorius Robertas Adamas.

Adamas 1765–1775 m. pasiekė šlovės apogėjų, jis yra daugybės privačių Londono rezidencijų autorius. Jo darbai – *Wynn House* (*Saint James* skveras), *Home House* (Portmano skveras, 1775, anksčiau Courtauld meno institutas), namai Portlando aikštėje ir daugybė kitų. Dar reikėtų paminėti Kedleston Holo (Derbišyras), Laton Hu (Bedfordšyras), Osterli Parko (Middleseksas) pilis. Puikus paladianizmo pavyzdys yra nuostabus



Anglų tapyba



Joshua Reynolds, *Gibraltaro gubernatoriaus lordo Heathfieldo portretas*, 1787 (Nacionalinė galerija, Londonas). Anglų mokyklos teoretikas ir vadovas Reynoldsas teikia pirmenybę šiltiems tonams, paveldėtiems iš Rubenso.
Ph. E. Tweedy © Larbor/T

Portretas
Gainsboroughas ir Reynoldsas yra du žymiausi XVIII a. Anglijos portretistai. Reynoldsas, kuris sulaukė didžiulės šlovės, buvo *gentry*, kariuomenės ir inteligentijos dailininkas. Jis buvo toks genialus, kad sugebėjo portretą kilstelėti iki „istorinės dailės" rango – aukščiausio to laikotarpio žanro. Klasikinio stiliaus didingumas jam buvo reikalingas visuomenei išaukštinti, tačiau Reynoldsas veikiau domėjosi ne savo modelių charakteriu ir psichologija, o jų valdžia, žavesiu ar aristokratiškumu. Dailininkas juos įvelka į spindinčius rūbus ir vaizduoja puikių parkų fone.

Peizažas
Anglai puikiai jautė gamtą, tai parodė poezijoje ir romanuose. Šią savybę atspindi ir angliškųjų parkų pomėgis. Tokius parkus XVIII a. pradžioje kūrė architektas ir dailininkas Williamas Kentas, lyg priešindamasis paplitusiai taisyklingų itališkųjų ir prancūziškųjų parkų madai.

Ryškus peizažo mokyklos atstovas, be Gainsborougho, buvo Richardas Wilsonas. 1746–1747 m., prieš ateinant gamtos tapymo madai, jis buvo atsidėjęs oro ir šviesos studijoms Venecijoje ir Romoje, ten ir apsisprendė tapti portretistu. Wilsonas niekada neturėjo vaizduotės ir romietišką kaimą, įkvėptas Poussino ir Claude'o Lorraino, tapė labiau iš atminties nei iš natūros. Veikiau romantiški nei gražūs jo peizažai išreiškia žmogaus vienatvę kūrėjo paslapties akivaizdoje.

Vėliau atsirado naujas žanras – akvarelė. Alexanderis Cozensas, Francis Towne'as, Thomas Girtinas ir Johnas Sellas Cotmanas tapydami nuostabius peizažus atrado lakumą ir skaidrumą. Angliška akvarelė „persikėlė" per Lamanšą ir atvėrė vieną iš kelių į romantizmą.

Gainsboroughas



Ponios Siddons portretas, 1785 (Nacionalinė galerija, Londonas). Įžymiosios aktorės Sarah Siddons, kurią Reynoldsas teatrališkai pavaizdavo kaip tragedijos mūzą, portretas yra puikiausias šios Gainsborougho kūrybos ypatybės įrodymas.
Ph. E. Tweedy © Larbor/T

Gainsboroughui labiau rūpėjo tiesa nei žavesys. Jo personažai laisvi ir nesusikaustę, priešingai nei Reynoldso. Jie pavaizduoti parkų ar peizažų, taip pat nepagražintų, fone, pozos natūralios.

1727. Safolke gimsta Gainsboroughas. Ankstyvoje jaunystėje žavisi Nyderlandų peizažistais.

1759. Vos įsikūręs Bate, ima tapyti natūralaus dydžio portretus, tačiau neatsisako ir peizažų. Iš pradžių tapydavo gamtoje, vėliau savo dirbtuvėje. Į paveikslus perkeldavo lają, samanas ar uolų fragmentus.
1768. Tampa Karališkosios akademijos nariu įkūrėju.
1788. Gainsboroughas miršta Londone. Reynoldsas jam atidavė pagarbą 14-ajame diskurse.

Dešiniajame puslapyje: **William Blake,** *Gailestingumas,* apie 1795 (Tate'o galerija, Londonas). Šią graviūrą, paryškintą akvarelės spalvomis, įkvėpė Shakespeare'o *Makbeto* eilutės: „Ir gailestis, lyg kūdikis nekaltas, kaip cherubinas, skrendantis nematomais dangaus žirgais..." Kūrinys puikiai iliustruoja Blake'o svajingą sielą ir lyrišką vaizduotę. Jis teigė, kad ėmėsi kurti graviūras poemų ar asmeninių vizijų siužetais įkvėptas savo brolio dvasios, tačiau graviūra geriau už tapybą tiko jo meno sampratai atskleisti. „Aš naudosiu rūgštį, kuri pragare yra balzamas ir vaistas, kad sunaikinčiau esamus paviršius ir atidengčiau amžinybę, kuri po jais slepiasi", – sakė Blake'as. Graviūra taip pat leido patogiau ir lakoniškiau atskleisti mintį.
Ph. E Tweedy © Larbor/T

terminių vandenų Bato kurortas, kurį suprojektavo Johnas Woodas I ir Johnas Woodas II. Jų sukurtas aikštės tipas, nusižiūrėtas nuo antikinių amfiteatrų, buvo pamėgtas ir plačiai paplito.

Išgarsėjo ne tik Robertas Adamas ir jo brolis Jamesas, bet ir Williamas Chambersas, pastatęs nuostabą keliančią Kiu pagodą prie Londono (1757). Jo indėlis į neoklasicizmą yra kur kas mažiau originalus nei Adamų, nes jis Palladio stilių imitavo gana šaltai ir akademiškai. Tai liudija didelis administracinis Somerseto rūmų pastatas Londone (1786).

Reynoldsas, 1749–1752 m. dirbęs Romoje, savo įžymiuosiuose akademiniuose diskursuose šlovino grįžimą prie antikos, kurios tikslus, bet šaltas imitatorius buvo skulptorius Flaxmanas. Pašaukimą Reynolds'as atrado kurdamas aristokratų ir oficialius portretus. Jis ir Gainsboroughas yra du žymiausi anglų portretistai.

Anglų dailė

Reynoldso portretai *Georginos grafienė Spencer su dukra* (1762, *The Earl Spencer,* Althorpo parkas), *Ledi Cockburn ir jos vaikai* (1774, Nacionalinė galerija, Londonas), *Ponia Siddons kaip tragedijos mūza* (1784, Dulwich kolekcija, Londonas) yra mieli, elegantiški, bet be realios konsistencijos. Daugiau jėgos ir tiesos yra vyrų paveiksluose, pavyzdžiui, *Gibraltaro gubernatorius lordas Heathfieldas* (1787, Nacionalinė galerija, Londonas), kur vaizduojama viskio įkaitinta fizionomija, raudonas lordo apdaras ir įspūdingi jo vadovaujamos tvirtovės raktai.

Geidulingumo nebuvimas, kuriuo pažymėtas visas Reynoldso gyvenimas, pastebimas ir moterų paveiksluose. Jo kūriniai žavūs, bet nesuvirpina sielos, nes, regis, modeliai nejaudino paties kūrėjo. Jis matė tik išorę, suknelių satiną ar vešlios lapijos puošnumą ir dekoratyvumą. Elie Faure'as rašė, kad „ kūnų medžiaga, skeletas yra panašūs į apdarus". Reynoldsas tapė veikiau lėles, o ne asmenybes.



Gainsboroughas buvo naivesnis, spontaniškesnis, jausmingesnis. Rūpindamasis kuo geriau perteikti panašumą,



kuris jam buvo „esminis grožis ir portreto tikslas", jis vis dėlto sugebėjo portrete *Ponas ir Ponia Andrew* (1748–1750, Nacionalinė galerija, Londonas) ir kituose paveiksluose atskleisti esmę judesiu, natūralia išraiška ir laisvai pasirinktomis detalėmis, o jo braižo nervingumas ir potėpio tikslumas verčia galvoti apie Manet.

Anglų dailės istorija prasidėjo puse amžiaus anksčiau kartu su Williamu Hogarthu, gaižiu to meto papročių stebėtoju. Jo paveiksluose negailestingai ar sąmojingai suplakami moraliniai pamokymai ir satyra. Serijos, pavadintos *The Harlot's Progress* („Prostitutės karjera", 1731) ir *The Rake's Progress* („Pasileidėlio karjera", 1733, Nacionalinė galerija, Londonas), ir šeši siužetai *Madingos vestuvės* (Nacionalinė galerija, Londonas), sukurti 1742–1746 m., pilni humoristinės arba itin kandžios kritikos. Hogarthas taip pat buvo puikus graveris.

Neoklasicizmą atspindi Romney, Hoppnerio ir Raeburno riebaus ir tvirto potėpio, tačiau prėski ir šalti portretai. O su stebinančiu užsidegimu nutapyti Lawrence'o paveikslai yra dirbtiniai ir saloniniai.

Richardas Wilsonas yra pirmasis XVIII a. anglų peizažistas. Romoje susiformavęs Claude'o Lorraino gerbėjas kartais su pasimėgavimu į savo gimtinės rūkus perkeldavo Italijos šviesą. Pagrindinis Noridžo mokyklos atstovas Johnas Crome'as, vadintas Senuoju Kromu, buvo geras girių tapytojas. Akvarelę, kurios lengvumas ir takumas labai tinka gamtoje pa-

Kairiajame puslapyje: Wedgwoodo arbatinukas, apie 1793, Anglija (Dekoratyvinių menų muziejus, Paryžius). Vadinamojo karališkojo fajanso išradėjas Wedgwoodas buvo vienas iš žymiausių to laikotarpio keramikų. *Ph. L. Joubert* *© Larbor/T*

tirtiems įspūdžiams perteikti, be daugelio kitų puikių dailininkų, naudojo Alexanderis Cozensas – jautrus ir tikroviškas „tašistas".

Būtent šia technika vienas iš savičiausių britų dailininkų, Williamas Blake'as, išreiškė savo vizijas, mistinį ir filosofinį nerimą. Jo Youngo *Naktų* iliustracijos (apie 1795) – 537 piešiniai ir 53 graviūros. Tapydamas šiuos haliucinacijas primenančius vaizdinius jis galutinai pabėga iš regimojo pasaulio.

Ne mažiau „apsėstas" buvo ir Johanas Heinrichas Füssli, gimęs Ciuriche, gyvenęs Berlyne, Londone, Romoje ir Paryžiuje. Vėliau, pasivadinęs Fuseli, jis įsikūrė Britanijos sostinėje ilgesniam laikui. Jo pasaulis buvo paslaptis, tamsa ir sudėtingų vaizdinių gelmė. Jo manija peržengia neoklasicizmo, su kuriuo jį sieja tik plona epochos ir aplinkos gija, ribą. Pasaulio išvirkščioji pusė, prievarta, baimė, žiaurumas, keistas seksualumas ir satanizmas įkvepia jo paveikslus: *Košmaras* (1781, Detroito meno institutas), *Titanija, Botomas ir fėjos* (1793–1794, Meno rūmai, Ciurichas), *Ledi Makbet* (1783, Luvro muziejus).

Apie 1750 m. Anglijoje susidarė srovė, atitinkanti prancūziškojo rokoko stilių. Jos skatintojas buvo Thomas Chippendale'is, 1754 m. išleidęs *Džentelmeno ir baldžiaus vadovą.* Raudonmedis pakeitė riešutmedį, baldai palengvėjo, formos suapvalėjo, buvo įgyvendinamos užgaidos ir fantazijos, įkvėpimo ieškota ne tik *French Style,* bet ir gotikoje bei kinų kultūroje. Chippendale'io kūriniai turėjo didžiulį pasisekimą visoje Europoje, išskyrus, žinoma, Prancūziją. Didžiojoje Britanijoje šis stilius įgavo tiesiog ekstravagantiškas formas. Sulaukęs klasicistų reakcijos Chippendale'is nusprendė pasitaisyti, tapti saikingesnis ir kaip modelį pasirinko Graikiją ir Romą.

Neoklasikinio stiliaus krėslas. Santūrios linijos ir tokie puošybos elementai kaip grioveliais išpjaustytos kojos bei lyros motyvas būdingi šiam stiliui.
Ph. H. de Montferrand
© Larbor/T



Toks pat reiškinys vyko ir sidabrakalių dirbtuvėse – antikos stilius stipriai priešinosi perkrautoms prancūziškojo rokoko formoms. Įvairiausios įtakos veikė keramiką, kol puikios kokybės Wedgwoodo fajanso dirbiniai visus sužavėjo estetiniu ir techniniu tobulumu. Josiah Wedgwoodas 1768 m. Bersleme įkūrė manufaktūrą, kurios tik pavadinimas rodė ryšį su antika – *Etrūrija.* Jos produkcija Europos rinkoje rimtai konkuravo su prancūzišku ir vokišku fajansu.

XVIII a. Anglijoje iš didelio noro natūraliomis formomis pasipriešinti taisyklingo klasikinio prancūziškojo parko kūrėjams atsirado

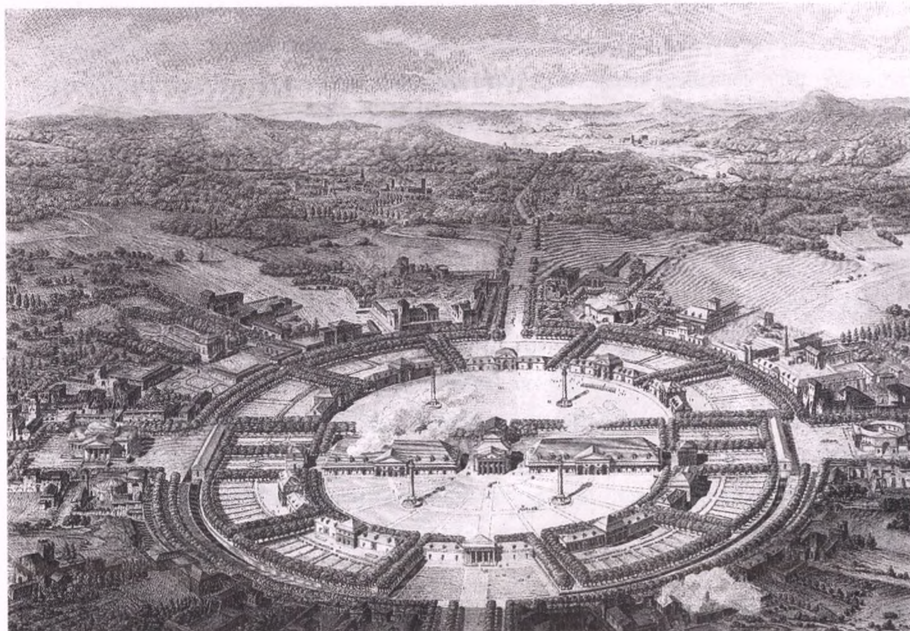
peizažinis parkas. Williamas Kentas, suprojektavęs Stouvo parką, kūrė parkus tarsi paveikslus – netaisyklingus, spontaniškus, tarsi išreiškiančius išsilaisvinimą. Peizažiniai parkai taip paplito, kad greitai atsirado pavadinimas – angliškasis parkas. Tokių parkų sėkmę Prancūzijoje daugiausia lėmė sentimentalumo mada, pradėta Rousseau, abato Delille'io ir jų sekėjų.

Prancūziškasis saikingumas



Antonio Canova, *Iš vonios išlipanti Venera,* 1812 (Pitti rūmai, Florencija). Canova laikomas neoklasicizmo skulptūros meistru. Tobulumo paieškos jį atvedė prie modeliuotų linijų ir judesio kompozicijos harmonijos. Nors ir griežtas, jo menas persunktas juslingumu. Jis pasiekia tai meistriškai atskleisdamas būdingas marmuro savybes – skaidrumą ir aksominį švelnumą. *Ph. Scala, Florence © Larbor/T*

Liudviko XVI baldų ir dekoro stilius atitiko „pompėjiškos", o vėliau etruskų mados dvasią. Į antiką buvo gręžiamasi pamažu, pirmiausia šį pokytį atspindėjo daiktai, įvairūs mažmožiai ir papuošalai, aukso dirbiniai. Baldai atsilaikė iki 1765–1770 m., o vėliau banguotos linijos išsitiesino, rokailio arabeskos užleido vietą antikos įkvėptam dekorui. Ornamentuotojai Jeanas Carles'is Delafosse'is, Salembier, Jeanas Louis Prieuras, Lalonde'as, Cauvet, Rousseau de La Rothière'as paskleidė savus modelių rinkinius. Žymiausias Liudviko XVI laikų baldžius Georges'as Jacobas sugebėjo suderinti rafinuotumą ir eleganciją su originalumu, atgaivindamas graikišką ir romėnišką dvasią bei formas. Senė, dvaro stalius, Carlinas, Saunier, Rentgenas, kūrę „baldus su paslaptimi", o ypač Riesener, sulaukęs didžiulio pasisekimo, taip pat priskiriami prie šio amato meistrų. Interjero puošyboje didelę reikšmę turėjo tokie bronzos meistrai kaip Gouthière'as. Kambarių dekoras *à la grecque* buvo pagražinamas arabeskomis ir bareljefais pagal antikinę



Claude Nicolas Ledoux, *Šo miesto perspektyva* (Arkas ir Senanas, Du provincija, Prancūzija), P. G. Berthault graviūra pagal Ledoux, 1804 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). *Ph. © Bibliothèque nationale-Arch. Larbor/T*

madą bei trofėjais, kurie įgavo meilės gamtai įkvėpto bukoliško žavesio.

Kubinės formos, sfera, cilindras, apskritimas, ovalas yra nauji architektūros be matomo stogo, kartais karūnuoto pusiau sferiniu kupolu, kanonai. Liudviko XVI stiliaus rūmai atsiveria į gamtą, gatvę palikę miestelėnų būstams ir prekeiviams.

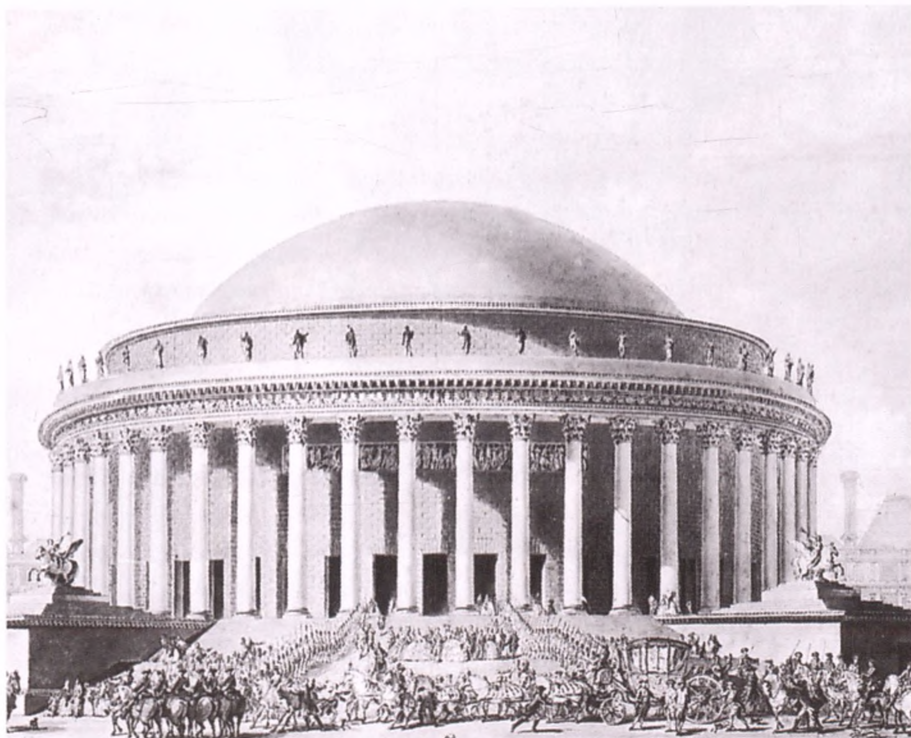
Claude'as Nicolas Ledoux sukūrė geriausius tokios architektūros pavyzdžius: Ponios du Barry paviljoną Luvesjene (1771–1773), šokėjos Guimard rūmus *Chaussée d'Antene* gatvėje (1773–1776). Šios nedidelės malonumų rezidencijos, jau pripažintos Anglijoje, kur dirbo šios mados pradininkas Chambersas, itin pamėgtos Liudviko XVI laikais dėl tūrių paprastumo ir rafinuotų ornamentų. Ledoux yra nuostabus Šo druskos manufaktūros Arke ir Senane (1774–1779) autorius. Tai nebaigtas „idealus miestelis", tapęs utopinės Étienne'o Boullée ir Lequeu architektūros preliudu.

Buvo statoma daugybė rūmų Paryžiuje (Hallwylo, 1766; Uzès, 1767; Thélussono, 1781). Produktyviausias Liudviko XVI laikų architektas buvo Alexandre'as Théodore'as Brongniart'as, pastatęs daugybę Sen Žermeno priemiesčio rūmų (Bérulle'io, 1766; Monako, 1777; Burbono Kondė, Masserano, 1787). Legrand'as Paryžiuje pastatė Jarnaco rūmus (1784) *Monsieur* gatvėje, Cherpitelis – Châtelet rūmus (1770–1771, dabar Darbo ministerija), Métivier – graverio Gouthière'o rūmus Pierre'o Bullet gatvėje (apie 1780), Peyre'as – Nivernais rūmus Tournono gatvėje. Mique'as Versalyje pastatė Marijai Antuanetei skirtą Amūro šventyklą, belvederį ir sodybą (1783).

Italas Canova pasirodė ne tik kaip geriausias neoklasikinės estetikos skulptorius, jį žavėjo ir XVIII a. gracija *(Amūras ir Psichė)*. Tačiau pamažu jo elegantiškas jausmingumas užleido vietą šaltumui – jis išreiškiamas idealiai nugludintu marmuru, stengiantis suapvalinti formas. Šį prabangių pontifikų antkapinių paminklų autorių „grožio idealas" įkvėpė sukurti Napoleono skulptūrą (bronza, Brera muziejus, Milanas), stebinančią herojiška nuogybe, taip pat suteikti nerūpestingai prigulusiai Pauline Borghese (Borghese's rūmai, Roma) Veneros formas. Danas Thorvaldsenas, kurio šlovė Europoje prilygo Canovos šlovei, neohelenizmą pavertė lediniu menu.

Josepho Marie Vieno, kaip grįžimo prie antikos pranašo, vaidmuo tapyboje buvo svarbiausias. „Graikiška mada" jau buvo apėmusi kolekcininkus, kuriuos Diderot vadino antikvarais. Šiek tiek blanki helenistiniu grakštumu dvelkianti *Amūrų pardavėja* (1763, Fontenblo pilies muziejus) ir daugybė kitų tokio tipo kūrinių lėmė, kad Vienas buvo laikomas šios mados vėliavnešiu ir švyturiu, tačiau jis nukrypo nuo šio kelio, grįžo prie „didžiųjų žanrų", klasikinio griežtumo ir santūrumo. Jo kūriniai – herojiškas neoklasicizmas. Jeano Peyrono tvirtas piešinys ir stiprus apšvietimas, o ypač Davido *Horacijų priesaika* (1784, Luvro muziejus) patvirtina, kad jie prisideda prie „grožio idealo" ir vyriškai

Étienne Boullée, Carrouselio operos projektas, 1781 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Apskritimo planas buvo labai madingas XVIII a. pabaigoje. Tarp visų apskritimo plano pastatų vienintelis Boullée statinys yra toks didelis. Tačiau šiame pastate iškilo daugybė problemų tiek dėl akustikos, tiek dėl vidaus išdėstymo. *Ph. © Bibliothèque nationale-Larbor/T*





Joseph Marie Vien, *Amūrų pardavėja,* 1763 (Fontenblo pilies muziejus). 1763 m. išvydęs šią Herkulanėjo įkvėptą drobę, eksponuojamą Salone, Diderot buvo apimtas ekstazės. Nors ir humoristinė, ji turėjo didelį pasisekimą, kurį galima paaiškinti grįžimu prie antikos. Į paveikslą buvo žiūrima kaip į sąžiningos ir rimtos tapybos modelį, nukreiptą prieš *petite manière* dirbtinį dvaro meną, paveldėtą iš Boucher. Herkulanėjo ir Pompėjos kasinėjimai, kuriuose Vienas lankėsi, paskatino atrasti antiką iš naujo. *Ph. © RMN*

kilnios bei oriai paprastos antikos paieškų. Toks jausmų išaukštinimas atskleidžia naujojo žmogaus svarbiausią savybę – dorybę. Dorybės tapytojas buvo Davidas.

Davido menas skirtas ne elitui, jis kreipiasi į tautą. Davidas po 1789 m. revoliucijos geriausiai, su didžiule įtaiga ir jėga mene pavaizdavo pilietinį idealą, kurį jau buvo išreiškęs daugelyje herojiškų ir moralizuojančių kūrinių: *Belizaras* (1781, Lilio muziejus), *Andromachės skausmas* (1783, Paryžiaus menų mokykla), *Liktoriai atneša Brutui sūnų kūnus* (1789, Luvro muziejus).

Davidas taip pat buvo žymus portretistas, jis išreiškė to meto visuomenės dvasią ir jausmus. *Kunigaikštis Stanislovas Potockis* (1780, Nacionalinis muziejus, Varšuva), *Lavoisier su žmona* (1788, Rockefferio universitetas, Niujorkas), *Ponas ir ponia Sériziat* (1795, Luvro muziejus), *Ponia Récamier* (1800, Luvro muziejus) turi kitą reikšmę, kuri juos daro pirmaisiais modernaus jausmingumo paveikslais. Davidas stengiasi ne tiek rodyti modelį ir jo savybes, kurios išryškėja aplinkoje, kiek apibūdinti naujus socialinius tipus.

Marato mirtis (1793, Belgijos karališkasis meno muziejus, Briuselis) arba *Josephas Bara* (1793, Calvet muziejus, Avinjonas), kur jis pavaizduotas nuogas, belytis, nužudytas rojalistų, yra revoliucijos kankinių arche-

Jacques Louis David, *Belizaras, prašantis išmaldos,* 1781 (Meno muziejus, Lilis). Apakusio šlovingo kario, priversto prašyti išmaldos, tema tapo populiari nuo 1767 m., kai pasirodė Marmontelio romanas. Vienas iš buvusių kareivių jį atpažįsta ir sustoja, netekęs žado iš nuostabos ir užuojautos. Šiai paprastai istorijai Davidas suteikia neginčijamai dramatiškos didybės, perteikdamas kylančius jausmus ir moralą. Tai pirmas neoklasikinis „sentimentalus" paveikslas. *Ph. © P. Bernard/RMN*

tipai – naujųjų laikų herojai. Kaip ir Bonapartas garsiajame nebaigtame portrete, kurį Davidas tapė 1797 m.

Neoklasicizmas šio amžiaus pabaigoje pasuko naujų minties formų link. Jos pranašavo skirtingos individo ar kolektyvinės elgsenos formavimąsi. Viskas, kas tuo metu Europoje keitėsi – žmogus, menas, visuomenė, – jau turėjo savyje ateinančio amžiaus užuomazgą. Revoliucija, kurios laikų patriotizmo apraiškas tapė Davidas, niekaip nepaveikė meno raidos. Pamažu atsirado Direktorijos ir ampyro stiliai, kurie irgi buvo „antikiniai", tik pirmasis daugiau puritoniškas, o antrasis – imperijos dvasios išraiška.

XVIII a. antroji pusė buvo muziejų laikas. Karalių ir princų kolekcijos buvo parodytos visuomenei. Pirmasis Europos muziejus, *Fredericianum*, buvo įkurtas 1769 m. Kaselyje, po metų Vatikane buvo atidarytas Pijaus ir Klemenso muziejus, skirtas antikinei skulptūrai. Londono Britų muziejus ir Dresdeno galerija yra beveik jų amžininkai. Prancūzijoje 1793 m. Luvro didžiojoje galerijoje buvo atidarytas Respublikos muziejus. Kolekciją sudarė pergalių grobis (po imperijos žlugimo 1815 m. jį reikėjo grąžinti).





Jacques Louis David, *Horacijų priesaika,* 1784 (Luvro muziejus, Paryžius). Davidas išaukština individo pasiaukojimą valstybės labui ir įžymų Romos istorijos epizodą vaizduoja kaip visuomet aktualų. Frizinėje kompozicijoje svarbiausias yra pirmas planas. Tamsių spalvų žaismas šį paveikslą daro panašų į bareljefus, kurie puošia romėniškus sarkofagus.
Ph. H. Josse © Larbor/T

Šviečiamasis amžius, prasidėjęs nuo regento laikų laisvės, buvo pažymėtas Watteau poetiškumo ženklu, kuris teatrališkai ir iškilmingai išreiškė epochos iliuzijas ir netikrumą. Jis baigėsi kitomis iliuzijomis ir kitokiu netikrumu, bet suteikė galią žmogui, individui, asmeniui, – išmokęs žvelgti, matyti ir šviestis jis ėmė tikėti savimi ir savo likimu.

ROMANTINIS MENAS

Gérard LEGRAND



ANKSTYVASIS ROMANTIZMAS IR NEOKLASICIZMAS

XVIII a. ilgą laiką didžiausią įtaką Europai darė tik Prancūzija; Liudviko XIV monarchija laimėjo Ispanijos įpėdinystės karą, tačiau valstybė po jo valdymo susilpnėjo. Prancūzijos priešai vykdavo į Versalį susipažinti su architektūros stiliaus pavyzdžiais, Prūsijos karalius Frydrichas II kviesdavosi į dvarą prancūzų rašytojus.

Tokį išskirtinį Prancūzijos dominavimą šiek tiek silpnino Anglija, patraukusi Europos protus filosofinėmis idėjomis, teisės mokslu ir minties laisve: Voltaire'as siekė, kad Shakespeare'o pjesės būtų statomos Paryžiaus teatruose. Apie 1770 m. žmonių protus pamažu užvaldė naujos idėjos, ir tai atsispindi to meto mene.

1750 m. buvo pradėti Pompėjos ir Herkulanėjo archeologiniai tyrimai. Su šia data istorikai sieja ir neoklasicizmo atsiradimą. XIX a. pabaigoje (apie 1880 m.!), siekiant komercinės naudos, neoklasicistiniais imta vadinti ir eklektinio meno kūrinius. Čia turima galvoje ne grįžimas, pavyzdžiui, prie Le Bruno meno kanonų, o apskritai tiesioginis graikų ir romėnų antikos mėgdžiojimas.

Be to, maždaug nuo 1725 m. kiekvienas jaunas pasiturintis anglas kone privalėjo leistis į „didžiąją kelionę", tai yra savišvietos tikslais apkeliauti žemyninę Europą. Jie lankydavosi Prancūzijoje, Šveicarijoje ir Italijoje; jeigu domėdavosi menu, savaime tapdavo kultūrinių mainų tarp Anglijos ir Europos žemyno tarpininkais. To meto Paryžiuje kultūrinis gyvenimas virte virė, tuo tarpu vis dar susiskaldžiusi Italija išgyveno Venecijos žlugimą ir kosmopolitinę Romos transformaciją.

John Trumbull, *Banker Hilo mūšis, 1775 metų birželio 17 diena,* apie 1785 (Jeilio universiteto meno galerija, Niu Heivenas). Trumbullas buvo Benjamino Westo, europiečio neoklasicisto, mokinys. Trumbullas – vienas iš pirmųjų Amerikos tapytojų neoklasicistų, gavusių oficialių užsakymų nutapyti paveikslų JAV nepriklausomybės karo šlovingų kovų tema. Jo kūryba, nors akademinė, neturėjo tokio polėkio, kurį jam pranašavo (iš toli) Gros.
Ph. © AKG, Paris





Edward Hicks, *Kornelio ferma,* apie 1832 (E. Williamo ir B. Chryslerio Garbischo dovana, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas). Žymus puritoniškosios ideologijos atstovas Hicksas dažnai vaizdavo Naujojo pasaulio pirmtakų „žemiškąjį rojų". Šviesos efektai būdingi ir kitų ano meto Amerikos peizažistų tapybai. Šis dailininkas išlieka archajiškas kruopščia faktūra ir „tėvų įkūrėjų" reminiscencija. Šio tapytojo kūryba darė įtaką dailininkams primityvistams, kurie oficialiai buvo pripažinti tik XX a.
Ph. © du musée

Architektūroje, kurios madas anuomet beveik visai Europai diktavo Prancūzija, pažintis su antikos metu netrukus davė vaisių: kurdamas Mažojo Trianono rūmų projektą Gabrielis prisiminė XVI a. antrosios pusės italų architektą Palladio (rūmai buvo baigti 1768 m.). Vienos dvare ir jai pavaldžiose sostinėse, kur vyravo rokoko stiliaus dekoras, vaisingai dirbo prancūzų skulptoriai. Kartais jie klasikinius kanonus traktuodavo gana laisvai. Vieno iš jų, Falconet, nuomone, skulptūra turi būti „gyva, guvi, aistringa"; šiai koncepcijai pritarė ir Diderot. (Tokio kūrinio pavyzdys gali būti Rusijos caro Petro I, sėdinčio ant žirgo, skulptūra, baigta 1778 m.) Houdonas, tęsdamas prancūzų renesanso tradicijas, kūrė grakščias skulptūras (*Diana*, Luvro muziejus), tapė puikius portretus, net keliavo į Ameriką įamžinti generolo Washingtono, nors amžininkai jam priekaištaudavo, kad jis „neturi idealo"! Negana to, skulptorius Pigalle'is net bandė provokuoti publiką – sukūrė beveik nuogo Voltaire'o skulptūrą (1776). Tačiau architektūroje ir ypač dekoratyvinėje skulptūroje vyravo paladianizmas (pagal italų architekto Palladio pavardę; klasicizmo atmaina, kuriai būdinga taisyklingos formos, ansambliškumas, – *vert. past.*), tikslios XVI a. Venecijos vilų kopijos buvo statomos net Britanijos provincijoje. Šis paprastas, ramus, gaivus stilius prigijo ir Prancūzijoje, ypač Akvitanijoje. Pamažu jis įsigalėjo ir Naujajame žemyne.



Thomas Jefferson, *Monticello.* Namas pastatytas apie 1796 m. Šarlotaune (Virdžinija). JAV nepriklausomybės deklaracijos skelbėjas, naudodamasis proga leisti atostogas Prancūzijoje kaip ambasadorius, keliavo po Provansą pačioje 1788 m. pabaigoje. Įvairūs romėniški monumentai (tarp jų ir Kvadratinis namas Nimo mieste) įkvėpė jį statyti didingus ir kartu jaukius statinius (čia ir jo paties namai). *Ph. © DITE/ IPS – Arch. Photeb/T*

Šiaurės Amerikos kolonijinis stilius

Nuo 1770 m. Šiaurės Amerikoje tarp persikėlėlių ėmė plisti originali anglų ir olandų paladianizmo stiliaus architektūra. Formavosi itin saikingas kolonijinis, arba Virdžinijos, stilius. Iš pradžių pastatai buvo labai kuklūs, lengvi, mediniai, dažniausiai nudažyti balta spalva. Paskelbus nepriklausomybę ir ypač po 1812 m. Anglijos ir Amerikos karo klasicizmas ėmė įsigalėti ir visuomeninių pastatų architektūroje, tačiau privačių namų statyboje dar ilgai vyravo Virdžinijos stilius. Panašu, kad graikų antika ir demokratijos idėjos neatskiriamos. Medį pakeitė akmuo (Vašingtone buvo pastatyti kolonijinio stiliaus Kapitolijaus rūmai, 1793); vienas iš Nepriklausomybės deklaracijos „tėvų" Thomas Jeffersonas parengė Ričmondo Kapitolijaus rūmų (1785) planą, vėliau savo architektūrinius užmojus įgyvendino kurdamas Šarlotauno universiteto (1821) pastatų projektą. Jeffersonas, nugyvenęs ilgą gyvenimą Amerikoje, bet niekada

nepamiršęs tėvynės Europos, labai prisidėjo prie to, kad šis stilius paplistų Amerikoje.

Būdami griežti puritonai, kolonistai tapyba ne itin domėjosi, pripažino tik šeimyninius portretus. Dar prieš paskelbiant nepriklausomybę, Amerikoje dirbtuvių turėjo anglų ir prancūzų dailininkai. Kai kurie lankęsi jose vietos menininkai panoro ištrūkti iš puritonizmo gniaužtų, pavyzdžiui, portretų tapytojas Copley, labai garsių istorinių kompozicijų autorius Benjaminas Westas. Lygiagrečiai plėtojosi ir kolonijinis primityvizmas, misticizmas, gal tik kiek šiltesnis (Hicksas).

Neoklasicizmo ekspansija Europoje

1760 m. ėmė formuotis neoklasicizmas, menininkai ieškojo „grožio idealo". Šį procesą paskatino archeologas teoretikas Winckelmannas ir kitas teoretikas, puikią tapytojo karjerą padaręs Mengsas. Šių abiejų vokiečių atramos taškas buvo Roma. Winckelmannas atrastas antikos meno relikvijas išsamiai išstudijuodavo, o Mengsas siekė primesti savo programas visiems menininkams. Winckelmannas stengėsi suvokti pirmtakų dvasią. Mengsas, pakviestas į Madridą, garsiajam tapytojui



Richard Wilson, *Snoudono kalnas nuo Lin Nantilio pusės,* apie 1760 (Notingamo pilies muziejus). Wilsonas, veikiamas Poussino ir Salvadore's Rosos kūrybos, buvo garsiausias ano meto anglų peizažistas. Atlikimo tikslumas dar primena klasicizmą, tačiau laukinės gamtos, be istorinių ar dekoratyvinių elementų, pomėgis artina jį prie ankstyvojo romantizmo. *Ph. Layraud Ross © Archives Larbor*



Jean Jacques François Le Barbier, *Filosofas ir auklėjimas* (Jeano Jacques'o Rousseau operos *Kaimo burtininkas* tema), graviūra, 1783 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Kūrinių *Emilis* ir *Visuomenės sutartis* autorius, grįžimo į gamtą šalininkas reziumavo beveik visas prieštaringas mintis epochos, kuri prasidėjo po jo mirties (1778). Didžiulį Rousseau populiarumą net tarp tų, kurie nebuvo jo skaitę, puikiai iliustruoja ši graviūra. Jis pats (dešinėje) tarsi vadovauja jaunystės ir vaikystės kaimo šventei, vykstančiai graikų šventovės, liudijančios Dievybės buvimą, aplinkoje. *Ph. coll. Archives Larbor*

Giovanni Battistai Tiepolo (1696–1770) beveik nuslopino norą kurti Ispanijoje. Tiepolo sūnus ir jo padėjėjas Giovanni Domenico, kaip ir tėvas, abejingas neoklasicizmui, tapo Venecijos respublikos žlugimo liudininku. Tai, ką matė, kartais su pašaipa, kartais su melancholija jis vaizdavo savo kūryboje. Subtili tėvo ir sūnaus Tiepolo kūryba sulaukė mažiau gerbėjų ir sekėjų negu Venecijos mokyklos šviesuolių Canaletto ir Guardi, kurių realistinėse ir mitologinėse kompozicijose laikas tarytum sustojęs. Tuo laikotarpiu Venecija, net būdama labai izoliuota, tapo svarbiausiu italų meno kūrinių prekybos centru. Šiuo požiūriu neatsiliko ir Roma. Kaip tik čia Florentinas Zuccarelli (1702–1778) sujungė neoklasicistinius kaimo vaizdus su Boucher prisiminimais. Jo klientai (kaip Canaletto ir Guardi) – daugiausia britai.

Vaizdžiai tariant, prancūzų neoklasicizmas tam tikra prasme buvo europinio neoklasicizmo judėjimo atrama, nors tapytojas neoklasicistas

Vienas (1716–1809) apskritai nepaisė jokių teorijų. Neoklasicizmas suklestėjo apie 1780 m., tačiau Prancūzijoje, ko gero, net sparčiau negu Didžiojoje Britanijoje, veikiant naujoms, kartais nesuderinamoms su neoklasicizmu tendencijoms, ėmė formuotis naujos srovės, grupė atskilusių dailininkų pasivadino romantikais. Prancūzijos didžiosios revoliucijos, Napoleono karų ir restauracijos laikotarpio mene, ypač tapytojų kūryboje, pramaišiui reiškėsi abiejų šių judėjimų tendencijos.

Romantizmo ištakos

Meninės kūrybos ir požiūrio į ją kaitai didelę įtaką darė trys svarbūs veiksniai. Prancūzijoje ir Anglijoje imta labiau vertinti liaudies kūrybą; tokių polinkių galima įžvelgti ir Vokietijoje (pirmiausia literatūroje).

Vis populiaresnė darėsi romantinė literatūra: su vos šimtmetį gyvuojančiu romano žanru konkuravo epinė poezija (epopėja), tapytojai įkvėpimo semdavosi net iš teatro. Romantines nuotaikas atspindi ir tapyba.



Johann Heinrich Füssli, *Menininkas, sujaudintas antikinių griuvėsių didingumo,* 1778–1780 (Meno muziejus, Ciurichas). Puikus paveikslas, nupieštas rudų tonų sangvinu, liudija Füssli kūrybos originalumą, jo polinkį į paprastumą. Kūrinys kupinas romantiškos melancholijos. Autorius žavisi antika ir drauge apgailestauja, kad tų laikų didybė negrįžtamai žuvo, kad tai jau žila senovė (abu Konstantino koloso fragmentai išliko Romoje, ant Kapitolijaus kalvos). *Ph. © Archives Larbor/T*



Neperdedant galima pasakyti, kad didžiausią įtaką to meto menininkų pažiūroms padarė Jeano Jacques'o Rousseau idėjos, jo kvietimas atsigręžti į gamtą. Šiai idėjai pritarė net tie visuomenės sluoksniai, kurie Rousseau atžvilgiu buvo nusiteikę priešiškai. Rousseau paveikė ir Europą, susikūrė *Sturm und Drang* (vok. „Audra ir veržimasis"). Tai literatūrinis sąjūdis Vokietijoje, „didingumo" analizė pagal Kantą. Didžiulio pasisekimo sulaukė Bernardino de Saint-Pierre'o leidiniai *Gamtos studijos* (1784), *Paulius ir Virginija* (1788).

Vis labiau populiarėjant liaudies kūrybai, nuo 1770 m., Liudviko XVI pastatų architektui grafui d'Angiviller rekomendavus, ėmė rastis tapytojų, tapančių trubadūrų stiliaus paveikslus, kuriuose figūruoja viduramžių ir Renesanso epochos personažai. Tokių bruožų yra ir architektūroje; 1760 m. Panteono architektas Soufflot parašė palankų atsiliepimą apie gotikos stilių. Tais pačiais metais Macphersonas anonimiškai išleido senosios poezijos rinkinį *Osiano giesmės* – legendinio III a. keltų dainiaus Osiano kūrybą. Tai melo triumfas, bet europinio lygio triumfas: knyga buvo verčiama į kitas kalbas, buvo rašomi komentarai, ir visa tai truko keturiasdešimt metų. Londono scenose aktorius Garrickas vėl atgaivino Shakespeare'o personažus, Shakespeare'o siužetai įkvėpė tapytojus. Šalia neoklasicizmo anglų architektūroje plėtojosi ir neogotikos stilius, kurio

šaknys – vėlyvoji anglų gotika; tik buvo pridedama ekstravagantiškų skolinių (Beckfordas, *Vateko* autorius, Fonthilis), pavyzdžiui, kitokio aukščio bokštai, rytietiška puošyba.

Romantinės literatūros įtaka pirmiausia pasireiškė sentimentalumu. Tačiau, nepaisant Diderot liaupsių, didieji Greuze'o kūriniai neiškeliavo už mokyklos ribų, ir šiandien žinome, kiek laisvamaniškų prasmių slepia ašarojančių mergaičių portretai. Tai kompromiso dalininkas, jo troškimas nustatyti „žanrą" (šeimynines scenas) atspindi neryškų (ir greitai sužlugusį) buržuazijos siekį.

Kai kurie novelių rinkiniai, kuriuose susilieja mistika ir antgamtiškumas, bėgant metams įgijo daugiau reikšmės, dažnai buvo manoma, kad

Jean Honoré Fragonard, *Amūro sala* (kitas šio paveikslo pavadinimas – *Šventė Rambujė*), po 1775 (privati Gulbenkiano kolekcija, Lisabona). Neverta nė sakyti, kad pasakojimas, jeigu tai pasakojimas, čia ne pats svarbiausias. Paveiksle vaizduojama nekasdienė situacija: laivas su muzikantais ir įsimylėjėliais lyg niekur nieko plaukia krioklio link. Dėmesį patraukia rožių kerai ir už baliustrados esančios mažytės figūrėlės. Bet tai toli gražu ne nostalgiškos Watteau fantazijos. Peizažas nutapytas itin ryškiai, dangus audringas, spalvos kontrastingos, daug įvairių atspalvių žalios. Iš visko sprendžiant, netrukus įsisiautės audra, kurią taip mėgo vaizduoti Chateaubriand'as. *Ph. © H. Josse*



Joseph Vernet, *Laivo sudužimas,* 1777 (Calvet muziejus, Avinjonas). Paveiksle vaizduojama audra jūroje pribloškia itin sutirštintomis spalvomis. Kad galėtų geriau matyti audringą jūrą, Vernet pasiprašė pririšamas prie laivo stiebo. Bet jis neturi tikslo viską vaizduoti realistiškai. Didingas, kiek romantizuotas reginys. Ne veltui Diderot ieškodavo įkvėpimo būtent Vernet kūryboje. *Ph. du musée © Larbor/T*



Joseph Vernet, *Rytas,* arba *Mauduolės,* 1772 (Luvro muziejus, Paryžius). Šis kūrinys – vienas iš paveikslų, kuriuose vaizduojama jūros pakrantė įvairiu paros metu, ciklo. Šis paveikslas nėra išimtis Vernet kūryboje, nes jis tapė tiek ramius, tiek audringus marinistinius peizažus. Antikinė aplinka, kurią dailininkas išvydo prie Viduržemio jūros, pabrėžia gamtos grožį, kuriam epocha jaučia nostalgiją.
Ph. H. Josse © Larbor/T

tai viduramžiškos ar rytietiškos kronikos. Walpole'io gotikinis romanas *Otranto pilis* (1764) tuoj pat buvo išverstas į prancūzų kalbą, per keletą metų Europoje įvairiomis kalbomis pasirodė daugybė jo versijų. Panašių šio žanro šedevrų buvo parašyta ir vėliau (1786 m. *Vatekas*, nuo 1791 m. buvo leidžiami Ann Radcliffe romanai, 1795 m. Matthew Gregory Lewiso *Vienuolis* ir kt.); galiausiai buvo išleistas ir garsiausias kūrinys – Maturino *Melmotas* (1820). Tai buvo laikotarpis, kai gausėjo viešųjų skaityklų, o skaitytojai žavėjosi gotikine literatūra, kurioje buvo ir melodramos, ir fantastikos, ir tolimos miglotos praeities garbinimo, paslaptingumo, keršto, švelnios erotikos, kartais net antiklerikalizmo. Poezijoje būta bandymų atgaivinti viduramžių ar legendinius siužetus (anglo Alexanderio Pope'o „heroidės", Cazotte'o „baladės"); neregėto pasisekimo sulaukė Youngo pesimistinių, melancholiškų nuotaikų religinės didaktinės poemos *Skundas*, arba *Nakties mintys apie gyvenimą, mirtį ir nemirtingumą*, vertimas į prancūzų kalbą (1770 m. šį kūrinį išvertė Letourneuras). Gotikinis romanas teikė neribotą ikonografinį repertuarą kelioms menininkų kartoms.

Taip pat reikėtų pasakyti, kad žemyninė Europa tarsi iš naujo atrado šiaurinės žemyno dalies liaudies epų herojus, siužetus, skaitė Shakespeare'o kūrinių vertimus. Ryškiausias pavyzdys – šveicaras Johannas Heinrichas Füssli (Henry Fuseli, 1741–1825). Jis keliavo po Vokietiją, Angliją (Reynoldsas patarė jam ten tapyti), paskui po Prancūziją (iki 1770 m.), vėliau iškeliavo į Romą, ten susipažino su Mengsu, 1775 m. įkūrusiu tarptautinę meno mokyklą. Tapytojo, graviūrų kūrėjo, dailės teoretiko ir filosofo Füssli kūrybinio įkvėpimo šaltinis – *Nibelungų giesmė*, graikų mitologija, Michelangelo kūryba. Jau išvykęs iš Romos, dailininkas 1781 m.

nutapė paveikslą *Košmaras* (yra keli šio paveikslo variantai), sukūrė daug graviūrų ir netrukus išgarsėjo visoje Europoje. Laukinę gamtą arba gamtą, kur dominuoja daug tokių jos detalių, vėlyvuoju kūrybos etapu daug metų tapė Fragonard'as. Kai kurie jo paveikslai, pavyzdžiui, *Šventė Rambujė*, *Meilės šifras* ir kiti, romantiškumu ir lyriškumu pranoksta garsiuosius jo peizažus, sukurtus apie 1775–1785 m. Atsigręžimas į gamtą suteikia laisvę svajonėms, jausmams, tačiau ši uvertiūra prieštarauja siauram d'Alembert'o racionalizmui, juolab kad jis ir toliau mėgavosi klasicizmu (iki 1781 m. Diderot savo leidžiamame *Salons* („Parodos") atliko visuomenės skonio ugdytojo vaidmenį), teigė, kad romantizmas ir racionalizmas gali egzistuoti kartu. Toji uvertiūra, galima sakyti, išlaisvino naują autonomišką peizažo žanrą, kurį ligi tol praktikavo tik mažai žinomi olandų dailininkai.

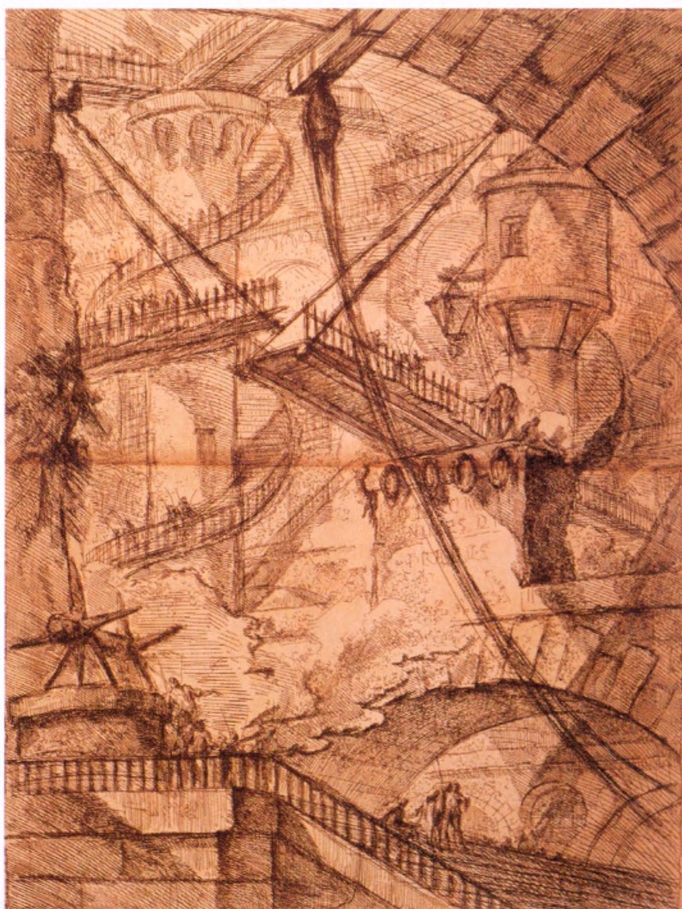
Ryškiu tokio bendro egzistavimo pavyzdžiu galima laikyti Josepho Vernet (1714–1789) kūrybą. Liudviko XV užsakymu jis nutapė seriją topografinių jūros peizažų *Prancūzijos uostai*. Ilgą laiką gyvendamas Italijoje, šis dailininkas sukūrė paveikslą *Neapolio įlanka* (1748, Luvro muziejus). Grįžęs į Prancūziją (1765), Vernet iki pat gyvenimo pabaigos tapė paveikslus, kuriuose neoklasicistinė Romos prisiminimų šviesa krito ant įvairių nuolaužų (kartą, kad galėtų geriau matyti audringą jūrą, jis pasiprašė pririšamas prie laivo stiebo). Diderot gyrė tiek jo mėnesieną, tiek didingus griuvėsius. Šio dailininko kūryba darė įtaką net rokoko stiliumi tapantiems dailininkams, pavyzdžiui, Pillement'ui (*Audra*, apie 1785, Bezansono muziejus).



Giovanni Battista Piranesi, *Senovės Romos vaizdai*, II t. (1756) titulinis puslapis; ofortas (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Graviūrų kūrėjas pavaizdavo įvairių epochų Romos peizažus pagal savo amžininkų archeologų padarytas tų paminklų rekonstrukcijas. Paminklų gausybė (piešinys labai tikslus) verta šio pasakymo: „Jeigu Aukščiausiasis patikėtų man sukurti naują pasaulio planą ir aš šito darbo imčiausi, būčiau didžiausias kvailys". Šiais žodžiais žavėjosi, juos citavo visi romantikai ir net pats Victoras Hugo. *Ph. © J. L. Charmet*

Ankstyvojo romantizmo idėjų plitimas Europoje

Atrodo, kad ankstyvojo romantizmo idėjos egzistavo daugiau architektų teorijose, bet įgyvendintos nebuvo, nes dauguma jų utopinės. Italų architektas Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) pastatė nedaug statinių, bet sukūrė nemažai architektūrinių detalių, derančių prie peizažų, medžio raižinių, graviūrų, ofortų serijas *Senovės Romos vaizdai* (1756), *Kalėjimai* (1750), *Pesto vaizdai* (1778). Šio architekto kūryba didžiulę įtaką romantizmui darė nuo tada, kai jo sūnus ir mokinys Francesco atgabeno į Paryžių tėvo kūrinius (dėl jakobinų persekiojimo Francesco 1800 m. teko išvykti iš Neapolio). Vėl taikydamas jau primirštą po Callot sauso lako techniką, Piranesi labai išryškina detales, ir nors rekonstrukcijos ne visada pavykusios, jo kūriniai labai šilti, gyvi. Apie 1740–1770 m. Piranesi labai artimai draugavo su Pannini, Hubert'u Robert'u ir kitais Romos peizažistais. Claude'as Nicolas Ledoux (šis tapytojas puikiai išmanė ir teoriją, ir praktiką) – klasicistas, funkcionalus kūrėjas, drauge ir svajoto-



Giovanni Battista Piranesi, *Kalėjimai*, 1745–1750, ofortas (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Didingi, dramatiški ofortai *Kalėjimai* primena gotikinio romano ir XVIII a. pabaigos Sade'o romanų iliustracijas. Galimas daiktas, kad jo piešiniai darė įtaką to meto rašytojams, nors pirmas šio ofortų rinkinio leidimas publikai nepatiko. Didelį pasisekimą turėjo kitas leidimas (1761). Šviesos ir tamsos kaita – Piranesi vaizduotės žaismas; tai nėra tiesmuka jo gyvenimo iliustracija. *Ph. Jeanbor* *© Arch. Larbor*



François Gérard (arba baronas **Gérard**), *Osianas arfos garsais prikelia vaiduoklius ant Loros kranto,* 1805 (Meno galerija, Hamburgas). Šio paveikslo būta ne mažiau kaip keturi egzemplioriai. Tai vienintelis François Gérard'o indėlis į tuomet madingą šiaurietišką tematiką. Potėpio grakštumą, lengvumą galima sulyginti su Ingres'o tos pačios tematikos kūrinių piešinio tikslumu.
Ph. R. Kleinhempel
© Arch. Larbor

jas, Liudviko XVI rūmų architektas – sukūrė projektų, kurie iš tikrųjų buvo įgyvendinti. Bet jis yra sukūręs ir utopinių projektų (pavyzdžiui, „idealaus miesto"). Pagal šio architekto projektus pastatyta karališkoji Arko ir Senano druskos išgavimo manufaktūra (1774), Paryžiaus muitinė (1785), Benuvilio pilis. Architektas Étienne'as Boullée, Ledoux bendramintis ir iš dalies sekėjas, Liudviko XVI stiliaus propaguotojas, tapo revoliucinių projektų autoriumi ir įkvėpėju, popieriuje sukūrė didingų simbolinių projektų (pavyzdžiui, antkapinį paminklą Newtonui).

Paradoksas: apie 1775 m. baldų linijos – jau santūresnės (Liudviko XVI stilius įsigalėjo Prancūzijoje, Chippendale'io – Didžiojoje Britanijoje), tačiau puošyba nekito: vyravo įmantrios rokoko detalės, iš Boucher paveldėtos kiniškos arba kitokios egzotiškos smulkmenos. Pamažu menininkų kūryboje ėmė gausėti rustikos motyvų (kartais tai ironiškai vadinta Trianono stiliumi), taip pat Pompėjos ir etruskų laikų imitacijų. Žavėjimąsi etruskiškais motyvais, kuriuos išpopuliarino Caylus, veikiai ėmė kritikuoti Diderot, tačiau jie ir vėl buvo atgaivinti neoklasicistų, ypač Davido,

kūryboje (priešinantis vyraujančiam Vieno ir Suvée porceliano dirbinių vadinamajam atėnietiškam dekorui).

Kad geriau suvoktume to meto įvairių meno srovių, stilių sąveiką, reikia paminėti neeilinę asmenybę - Goethe. 1786 m. jis įgyvendino jaunystės svajonę - keliavo po Italiją, ten susižavėjo klasicizmu. Jį pakerėjo ir įvairūs gotikos aspektai. Didžiulį įspūdį Goethe'ei padarė gotikinė Strasbūro katedra, jis labai susidomėjo Fausto tema; šią temą vėliau pratęsė dailininkai ir muzikai romantikai.

Kalbant apie publikos požiūrį į tapybą, galima pasakyti taip: keitėsi dailininkai, kito jų koncepcijos, bet publikos skonis išliko bemaž toks pat; nauja buvo tik tai, kad to meto buržuazijos atstovai laikė įprastu dalyku užsisakyti savo ir artimųjų portretus. Apsukresni dailininkai tuo naudojosi: keisdami tik siužetus, o ne vaizdavimo manierą, jie tenkino gausėjančių klientų poreikius. Pasakojamoji Boilly tapyba, plėtojantis estampui (apie tai dar bus kalbama), kaip ir Angelicos Kauffmann portretai, buvo pritaikyti prie įvairiausių poreikių. Dailininkai, kuriantys pastelės technika, turėjo klientų ne tik savo šalyse, bet ir užsienyje. Neslepianti savo rojalistinių pažiūrų prancūzė Vigée-Lebrun (tuo metu pastelės technika dažniausiai kūrė moterys) ir keletą metų anksčiau pradėjusi kurti venecijietė Rosalba Carriera užsienyje buvo vertinamos vienodai.

Joseph Wright of Derby, *Eksperimentas su oro pompa* (kitas šio paveikslo pavadinimas – *Eksperimentas su pneumatine mašina*), 1768 (Nacionalinė galerija, Londonas). Fizikas kupinomis susižavėjimo akimis; maža mergaitė, žvelgdama į žuvusį paukštelį, verkia; pagyvenęs vyriškis aiškina jai eksperimento svarbą; kitas, labiau susimąstęs, apie ateitį mintijantis vyriškis simbolizuoja amžiaus pabaigos retoriką. Niūri šviesa, įspūdinga mėnesiena, žadinanti jausmus ir svajones, neatitinka temos proziškumo. *Ph. © Artephot/ Bridgeman*





Hubert Robert, *Skalbykla,* apie 1781 (Orleano dailės muziejus). Vieta primena tą laikotarpį, kai Il de Franse ir, žinoma, Italijoje, buvo restauruojamos pilys, tvarkomi parkai. Skalbėjos, be jokios abejonės, yra dvaro tarnaitės. Figūrų ir architektūros kontrastas subtiliai išryškintas be jokių psichologinių implikacijų. Kiek teatrališka harmonija, susidaro iliuzija, tarytum būtų sustojęs laikas, – tokios nuotaikos vyravo senojo režimo žlugimo išvakarėse.
Ph. J.-L. Charmet
© Larbor

Tikriausiai todėl ir Hubert'o Robert'o fantastiniai subtilaus ir šviesaus kolorito paveikslai, klasikiniai piešiniai publikai patiko labiau negu aktualios tematikos kūriniai. Šiai epochai būdingas nepasotinamas smalsumas, kurį dažnai vadiname mokslo žinių troškimu: Rousseau skaitytojai skaitė ir *Enciklopediją*, ir Buffono veikalus. Tariamai realistiniuose ar retoriniuose siužetuose daug fantazijos, mistikos; Guardi paveikslas *Oro baliono pakilimas* (1784, Berlynas) – į užmarštį nueinančios venecijietiškos pompastikos priešingybė. Anglų tapytojas Josephas Wrightas of Derby vaizduoja pirmąją pramonės revoliuciją, mokslinius eksperimentus (britų meno istorikas Kennethas Clarke'as tai pavadino „herojiniu materializmu"); paveikslai *Eksperimentas su pneumatine mašina* (Londonas, 1768), *Arkensilio medvilnės fabrikas naktį* (ten pat, apie 1785) nutapyti tuo pačiu stiliumi, tik apšvietimas visai kitoks negu itališkų peizažų.

Dėl nenumaldomo smalsumo, noro eksperimentuoti visose srityse (Houdonas sukūrė skandalingai pagarsėjusią skulptūrą *Žmogaus be odos figūra*), antkapinių paminklų manijos, domėjimosi požemiais, gamtos stichijomis smuko visuomenės dorovė, žmonės degradavo (tai perteikta Sade'o kūryboje). Pagrindinis romanų (paties populiariausio ano meto žanro po melodramos) herojus – jau nebe švelnaus būdo laukinis ir ne kilnus tėvas, o plėšikas, apsimetęs kovotoju už teisybę nedorėlis, įtartinas vienuolis arba „miško žmogus".

XVIII a. 9-ajame dešimtmetyje visos Europos politinė ir kultūrinė visuomenė jautė, kad Prancūzijoje netolimoje ateityje kažin kas įvyks; neoklasicistai ir ankstyvojo romantizmo atstovai pasidalijo Paryžių įtakos sferomis taip, kad jokie socialiniai neramumai nepaliestų nei menininkų, nei meno puoselėtojų.

REVOLIUCIJOS METAI



Jacques Louis David, *Priesaika Versalyje, Žaidimų su kamuoliu salėje* (1789 m. birželio 20 d.), 1790 (Nacionalinis Versalio rūmų muziejus). Šio įspūdingo kūrinio atlikimo technika: pieštukas, plunksna, akvarelė, bistras, aliejiniai dažai. Davidas pirmiausia sukūrė daug nuogų vyrų eskizų, tarp jų galima pamatyti nemažai istorinių scenų personažų. Šį didžiulį darbą galima laikyti tik eskizu, nes iš tikrųjų kūrinys nebaigtas, todėl palieka daug neatsakytų klausimų. Skatinamas politinių motyvų, autorius nutapė ir tokių personažų, kurie priesaikos Versalyje negalėjo duoti, nes buvo mirę. Pavyzdžiui, Domas Gerle'is (priekyje stovintis vienuolis), simbolizuoja Bažnyčios ryšį su trečiuoju luomu.
Ph. © RMN/G. Blot

1789 m. Prancūzijoje kilusioje menininkų diskusijoje daugiausia dėmesio buvo skiriama tapybai. Nėra tokios visuotinės koncepcijos, pagal kurią jai būtų priskiriama vien dekoratyvinė funkcija. Molbertinės tapybos emancipacija, prasidėjusi dar Renesanso epochoje, tebevyko, bet dailininkai nebuvo laisvi. Tekdavo ieškoti mecenatų arba turtingų klientų. Kuo toliau, tuo lengviau buvo galima rasti pastarųjų. Nuo 1750 m., prikėlus iš letargo miego *Salons*, atsirado ir gana aktyvių kritikų. Prancūzijos didžiosios revoliucijos išvakarėse tarp kritikų, pasišovusių reikšti savo nuomonę apie dailę, buvo ir rašytojų; tarp jų būta ir tokių, kurie apie dailę nieko neišmanė.

Tačiau privilegiją eksponuoti savo kūrinius Salone turėjo ne daugiau kaip du šimtai dailininkų ir skulptorių, taigi tiek pat buvo laimingųjų, kurie galėjo tikėtis karališkojo dvaro arba kitokių užsakymų. Mecenatų tuomet buvo tik vienas kitas. Tie, kurie eksponavo savo kūrinius Salone, pagal užsakymus tapė portretus ir buitines scenas, gyveno kaip tikri buržuazijos atstovai. Buvo turtuolių, kurie leisdavosi į kelionę lydimi „savo dailininko".

O kaip suskaičiuoti visus kopijuotojus, graviūrų kūrėjus, kurie vėliau galėjo tapti meno kūrinių padirbinėtojais? Provincijos miestų rinka mažesnė, todėl ten buvo ramiau. Paryžiuje vėl atsinaujino senas kivirčas tarp Saint-Luco bendrijos (Colbert'as anksčiau nieko nepasiekė) ir Karališkosios akademijos, laikančios savo rankose Saloną. Jame kūrinius galėjo eksponuoti ne vien akademijos nariai, tačiau dailininkui buvo būtina bent pelnyti jos palankumą. Tai tolygu menininkų kūrybos cenzūravimui, jų kūrybos suvaržymui.

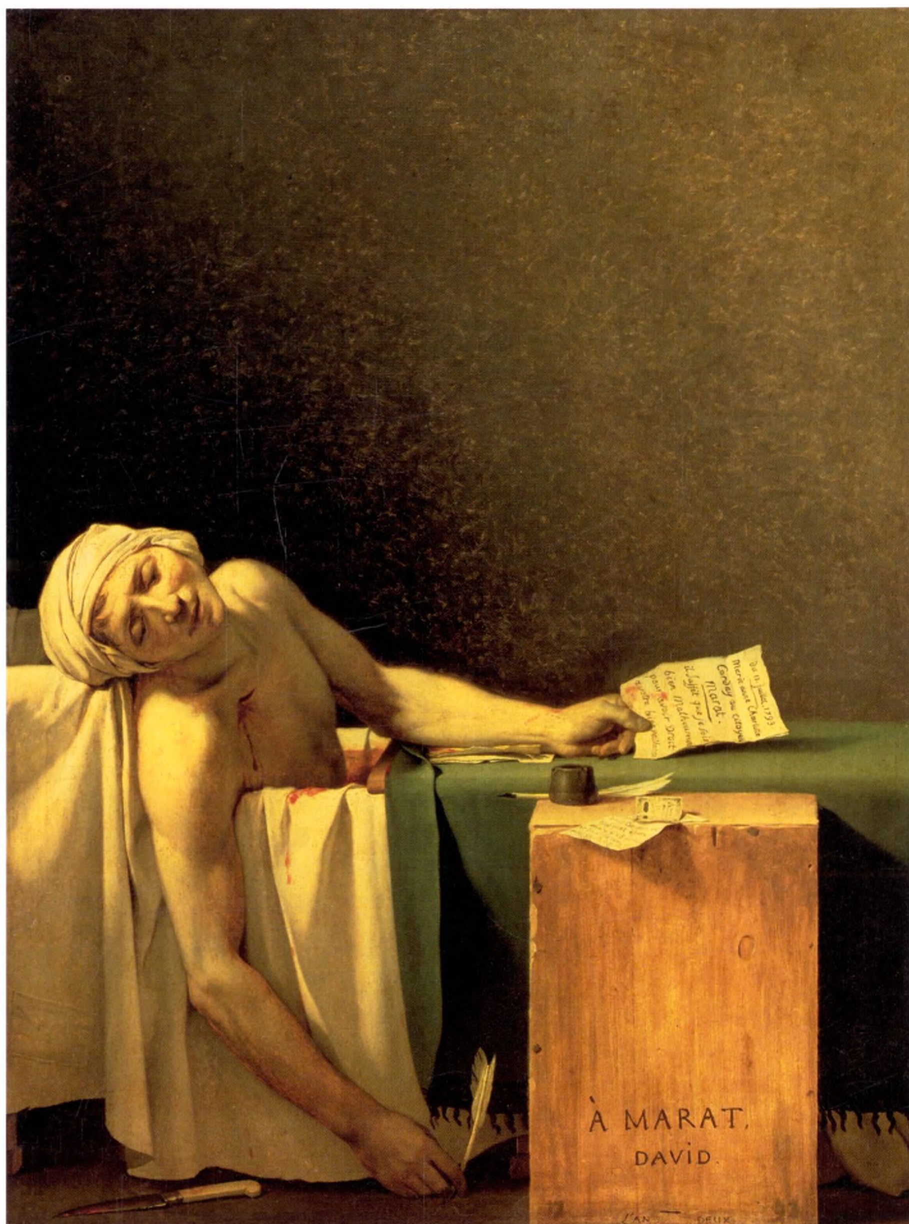
Davido sekėjai ir jo priešininkai

Apie tai, kad cenzūruojami kūriniai, 1789 m. rugpjūtį pristatyti Salonui, spauda rašė atvirai. Žymiausias tos epochos tapytojas Jacques'as Louis Davidas, įveikęs valdžios pasipriešinimą, pagaliau gavo leidimą tarp kitų eksponuoti savo paveikslą *Liktoriai atneša Brutui sūnų kūnus* (Luvro muziejus). Davidas atsidūrė dėmesio centre, jis sukėlė audringą publikos reakciją. Šio paveikslo negalima laikyti dar viena „respublikono" provokacija (taip pasakė Davido priešininkas) tik todėl, kad *Horacijų priesaika* (1784, Luvro muziejus) buvo laikoma patriotine, o *Sokrato mirtis* (1787, Luvro muziejus) – filosofine provokacija. Du pastaruosius paveikslus, tarsi norėdamas pabrėžti paveikslo *Pario ir Elenos meilė* (1788, Luvro muziejus) ironiją, Davidas eksponavo Salone dar kartą. Šis paveikslas nutapytas grafo d'Artois užsakymu – tai sumani ir galantiška užuomina apie lepius Homero herojus. „Davidas tikrai nugalėjo!" – vėliau rašė meno žinovas, graviūrų kūrėjas Cochinas, taip užsimindamas apie vyresnį už save konkurentą Peyroną, kurio paveikslą *Alceste's mirtis*, nutapytą šviesiomis spalvomis, išpeikė Poussinas; Peyronas nuvylė ir parodos publiką. O Vienas, neseniai tapęs „karaliaus dailininku" (tuo metu jam buvo apie septyniasdešimt metų), buvo ir toliau garbinamas, tačiau kerinti jo tapyba (*Meilė, bėganti nuo vergijos*, Tulūza) jau nebegalėjo atlaikyti konkurencijos. 1789 m. Salone sužibo naujas talentas – Josephas Vernet. Deja, jis mirė tų pačių metų gruodį.

Norint geriau suprasti, kodėl taip iškilo Davidas, pirmiausia reikia prisiminti, kad „didžiajai tapybai" nerūpi nei realizmas, nei dienos aktualijos; herojinis, romėniškasis Davido stilius – tai iššūkis senojo režimo neskoningumui ir neoklasicizmo manieringumui. Tai liudija jo mylimo anksti mirusio mokinio Jeano Germaino Drouais kūryba (*Marius Mintiurne*, 1786, Luvro muziejus). Ne visi dailininkai tuojau pat ėmė žavėtis revoliucijos įvykiais. Hubert'as Robert'as nutapė nebūdingą jo kūrybai paveikslą *Bastilija pirmomis dienomis po sugriovimo* (1789, *Carnavalet* muziejus). Šiame paveiksle beveik nėra melancholijos, kur kas daugiau kasdienio gyvenimo atgrasumo.

Ne revoliucija išgarsino Davidą, atvirkščiai, jis šlovino ją. Tai patvirtina iki tol neregėtas pasisekimas, kurio sulaukė jo paveikslas *Horacijų priesaika*. Jame vaizduojami šlovingosios Romos laikai. Šis per vienuolika mėnesių nutapytas šedevras pirmą kartą buvo eksponuotas dailininko dirbtuvėse. Tuomet nusidriekė vietos žiūrovų ir atvykėlių eilė; spauda pasistengė, kad šis įvykis įgytų tarptautinę reikšmę. 1785 m. Salone šiuo kūriniu žavėjosi apie 60 000 lankytojų.

Davidas antrą kartą eksponavo šį paveikslą protestuodamas prieš 1787 m. priimtą karaliaus rūmų sprendimą, užkirtusį jam kelią užimti



Jacques Louis David, *Marato mirtis,* 1793 (Karališkasis dailės muziejus, Belgija, Briuselis). Sunku net pasakyti, kuo šis paveikslas traukia dėmesį – jausmų tikroviškumu (Davidas aplankė Maratą jo nužudymo išvakarėse) ar taikliai parinkta detale (Maratas tarsi keliasi nuo drobulės, kad pabustų kaip nemirtingasis). Plunksna rankoje atkreipia dėmesį į nutrauktą darbą, švelniai krintančios drobulės klostės, Charlotte Corday laiškas simbolizuoja aukos tyrumą. Puiki atlikimo technika: fonas – tamsus, lygus, formos labai natūralios, būdingos italų tapybai. Šis kūrinys – savotiškas reportažas – puikiai perteikia didingą istoriją.
Ph. © Giraudon

Jacques'as Louis Davidas ir jo dirbtuvės



Jacques Louis David, *Juliette Villeneuve portretas*, 1824 (Luvro muziejus, Paryžius). Tai tipiškas pavyzdys pasaulietinio portreto, kuriuos Davidas tapė būdamas tremtyje. Nutapytas labai profesionaliai, kruopščiai, gana laisva maniera. Portretas traukia ne tiek modelio veido išraiškingumu, kiek spalvų harmonija (analogijus, šalis, fotelio apmušalai, skrybėlaitės papuošimai) neutraliame fone. Visi aksesuarai perteikia geras romantizmui būdingas santūriai elegiškas manieras. *Ph. © J. G. Berizzi/RMN*

1748. Paryžiuje gimsta Jacques'as Louis Davidas, tolimas Boucher giminaitis iš motinos pusės. Senas tapytojas Boucher globojo debiutantą.
1765. Lankosi Vieno dirbtuvėse, paskui mokosi akademijoje. Nutapo pirmuosius portretus.
1771–1773. Davidui kelis kartus nepavyksta gauti Romos premijos. Galvoje sukasi mintys apie savižudybę. Dalyvauja dekoruojant šokėjos Guimard vilą (architektas – Ledoux).
1774. Gauna Romos premiją už paveikslą *Antiocho liga* (Meno mokykla). Atidaro savo dirbtuves, netrukus jos išgarsėja. Bendradarbiauja su Drouais, Gros, Gérard'u, Girodet, Hennequinu, Wicaru, graviūrų kūrėju Prieur. Pastarasis po Termidoro įvykių buvo nukirsdintas.
1780. Svarbi viešnagė Romoje. Susipažįsta su Michelangelo ir Carracci kūryba; labai daug piešia.
1781. Didžiulis paveikslo *Belizaras* (Lilis) pasisekimas Salone.
1783. Nutapo *Andromachę* (Meno mokykla). Šis kūrinys atveria Davidui akademijos duris.

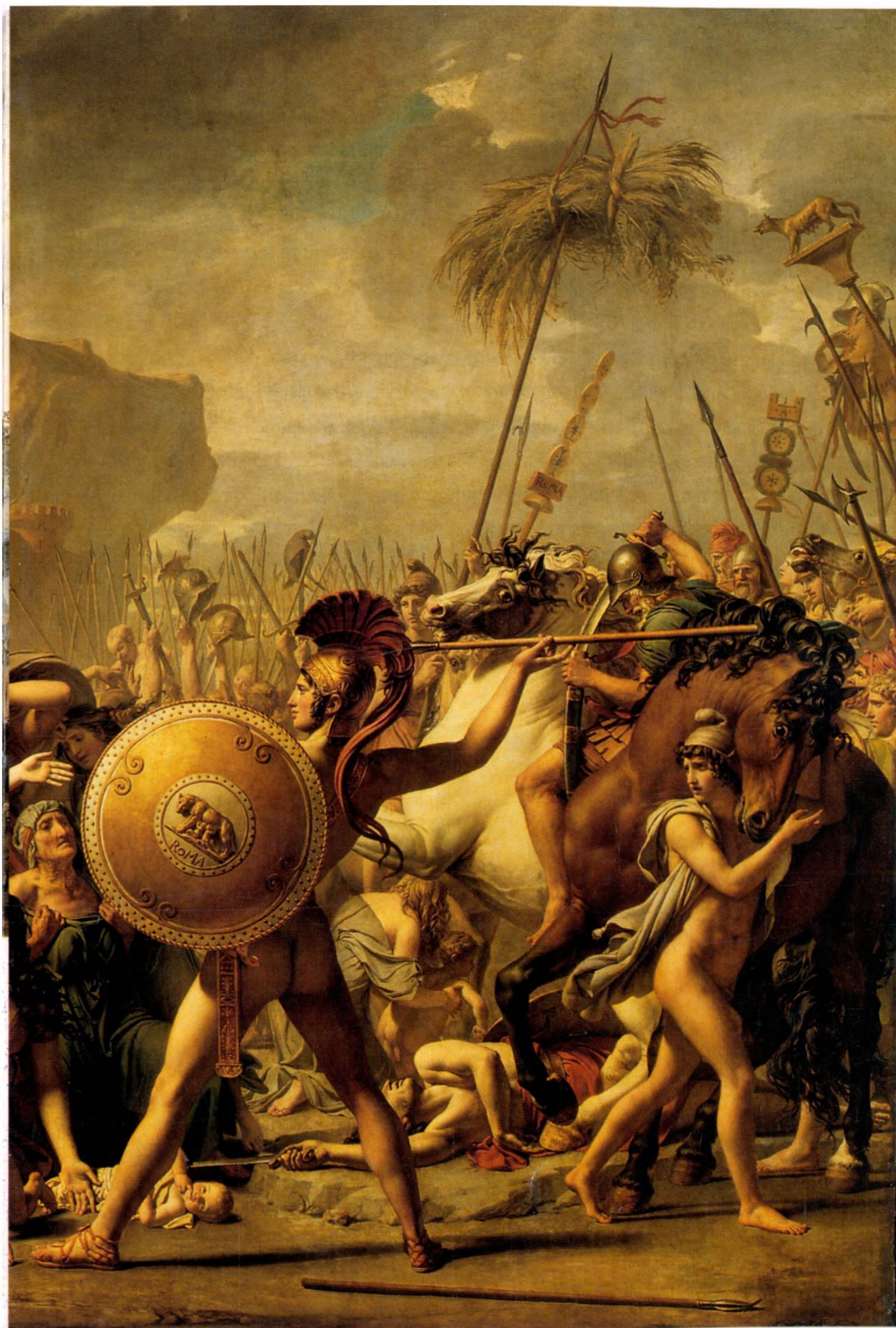
François Granet, *Kalnų trejybė ir Medici vila*, 1808 (Luvro muziejus, Paryžius). Ramaus Romos kampelio vizija; jokios pompastikos, neieškoma paviršutiniško grožio. Tas pat pasakytina ir apie žmonių figūras, kurių paveiksle nedaug. Dėmesį patraukia architektūros detalės (obeliskas, laiptai), perspektyva, vaiskus apšvietimas, kurį išryškina audros debesys danguje.
Ph. © RMN/Jean

1784–1785. Privati viešnagė Romoje. Sulaukia europinio pripažinimo. Nutapo paveikslą *Horacijų priesaika* (Luvro muziejus).
1789. Davido triumfas Salone, vėl atidarytame po Bastilijos paėmimo. Salone viešpatauja politika.
1790. Palaiko jakobinus. Gavęs Nacionalinės Asamblėjos užsakymą, pradeda tapyti paveikslą *Priesaika žaidimų su kamuoliu salėje*. Nutapo portretą *Ponia Trudaine* (1790, Luvro muziejus, Paryžius).
1791–1793. Pasirašo vadinamąją Kordeljė peticiją, kurioje reikalaujama nušalinti nuo valdžios Liudviką XVI. Kaip Paryžiaus atstovas, Konvente balsuoja už mirties nuosprendį karaliui. Reorganizuoja Luvrą.
1794. Sausį eina Konvento pirmininko pareigas (dvi savaites). Giljotinuojamas Robespierre'as. Davidas pirmą kartą uždaromas į Liuksemburgo kalėjimą. Nutapo paveikslą *Autoportretas Liuksemburge* (Luvro muziejus).
1795. Įkalinamas antrą kartą. Išėjęs į laisvę, darbuojasi savo dirbtuvėse, ten dažnai lankosi Gros, Ingres'as, Granet, Isabey ir kiti dailininkai; vėl randa savo vietą Luvre. Nutapo daug portretų, kaip antai: *Ponas ir ponia Sériziat* (Luvro muziejus), *Ponia de Vernignac* (Luvro muziejus) ir kt.
1800. Proteguojamas Napoleono Bonaparto, Davidas išlieka nepriklausomas. Buvęs jo mokinys Topino-Lebrunas, senas Babeufo šalininkas, už dalyvavimą neojakobinų sąmoksle nukirsdinamas.
1812. Nutapo paveikslą *Napoleonas savo darbo kabinete* (Vašingtonas).
1814. Nutapo paveikslą *Leonidas Termopiluose* (Luvro muziejus).
1815. Ketina apsigyventi Romoje, bet popiežius Pijus VII neduoda leidimo. Emigruoja į Briuselį, ten jį aplanko Géricault. Sukuria *Sieyès portretą* (1819, Kembridžas). Kai kuriuose paveiksluose panaudoja mitologinius siužetus: *Achilo pyktis* (Fort Vortas), *Amūras ir Psichė* (1817, Klivlandas) ir kt.
1825. Miršta Briuselyje. Karolis X uždraudžia pervežti jo kūną į Paryžių.





Jacques Louis David, *Sabinių pagrobimas,* 1799 (Luvro muziejus, Paryžius). Davidas visuomet žavėjosi Poussino, praminto tapytoju filosofu, kūryba ir skolindavosi iš jo kai kuriuos siužetus. Poussinas šį siužetą pateikė gana primityviai, o Davidas į jį sutelkė visą talentą. Sabinai atvyksta ir reikalauja grąžinti seseris, tačiau jos jau žmonos ir net motinos. Iš antikos meno žinovų (Winckelmannas, Hamiltonas) paimtos detalės išdėstomos frizinės kompozicijos



būdu, teatrališkai apšviesti nuogi kūnai primena bolonietišką tapybą.
Ph. © RMN/R.G. Ojeda

Romos meno mokyklos direktoriaus postą, į kurį teisėtai galėjo pretenduoti. Paveikslas *Horacijų priesaika* - patetiškas, kupinas tragizmo kūrinys. Juoda didžiulė ertmė gilumoje, kontrastuojanti su itin ryškiu apšvietimu, - tai mirtis. Eidami į kovą, du broliai prisiekia tėvo akivaizdoje, kad ištikimai atliks savo pareigą. Į ginklų pusę ištiestos rankos beveik liečia juos laiminančią tėvo ranką. Tvirto sudėjimo kūnai spinduliuoja vidinę energiją, ryžtą. Ne veltui paveikslas turėjo tokį didžiulį pasisekimą ir 1785, ir 1789 m.

Davidas tapė ne tiek daug, ypač portretų, tačiau puikiai. 1790 m. Nacionalinės Asamblėjos užsakymu jis pradėjo tapyti paveikslą, kuris turėjo įamžinti Asamblėjos priesaiką Žaidimų su kamuoliu salėje. Dailininkas pasiūlymo neatsisakė, o Asambleja pareiškė, kad „Davido genijus pralenkė revoliuciją". Šį didžiulį sumanymą, liudijantį Davido politinę angažuotę, įgyvendinti nebuvo lengva, bet autorius su užduotimi susidorojo puikiai. Tuomet Davidas pirmą kartą tapė istorinį paveikslą šiuolaikine tema, kurio herojai - ne antikos laikų žmonės, o Prancūzijos piliečiai. Dėl politinės konjunktūros kai kurių nepageidaujamų asmenų teko atsisakyti, tačiau estetiniu požiūriu paveikslas puikus. Davidas lojaliai įspėjo Asambleją, kad svarbiausia paveikslo idėja - įamžinti svarbų šalies įvykį, o ne istorines asmenybes. Dėl to Davido prestižas nė kiek nenukentėjo. Priešingai, jo šlovė užtemdė neoklasicistus Suvée (*Dibiutadas*, 1791, Briugė) ir net Vincent'ą, kurie vaizdavo senovės graikų personažus (*Zeuksidas ir Krotono dukterys*, 1789, Luvro muziejus). Vėlesnėje Vincent'o kūryboje atsirado kiek paviršutiniško romantizmo elementų (*Vilius Telis ir Gesleris*, 1795, Tulūza), 1800 m. jis ėmė tapyti didžiulį paveikslą *Piramidžių kova*, tačiau kūrinio nebaigė; išliko tik piešiniai ir eskizai (Versalyje ir kitur).

Tuo pačiu metu Davidas kovojo su akademija (žr. skyrių „Muziejai ir salonai" 436-437 p.). 1792 m. rugsėjį išrinktas Konvento deputatu, dailininkas tapo vienu iš liaudies švenčių organizatorių (garsiausios iš jų: Brolybės 1793 m., Aukščiausiosios būtybės 1794 m.) ir toliau tapė. Kai 1793 m. birželį buvo nužudytas Maratas, Davidas tris mėnesius tapė paveikslą, kuriuo norėjo pagerbti ir įamžinti „laisvės kankinį" (*Marato mirtis*, 1793, Briuselis). Liudviko XVI giljotinavimo išvakarėse buvo nužudytas Konvento deputatas Le Peletier, balsavęs už tai, kad karalius būtų nubaustas mirties bausme. Davidas dalyvavo nužudytojo laidotuvėse, nutapė jo portretą *Le Peletier iš Sen Faržo* (paveikslas neišliko, jis žinomas tik iš graviūros ir vieno seno piešinio). Paveiksle *Jaunojo Barra mirtis* (1794, Avinjonas) antikine maniera pavaizduotas nuogas jaunuolis. Iš paveikslo *Autoportretas* (1790; Florencija) žvelgia ne dailininkas, ne praktikas, o susimąstęs stebėtojas. Davidas nutapė daug portretų (*Ponia de Pastoret*, 1792, Čikaga; *Ponia Chalgrin*, Luvro muziejus).

Jacques Louis David, *Bonapartas pereina Gran Sen Bernarą,* 1800 (Nacionalinis Malmezono ir Bua Preo pilių muziejus). Padedamas mokinių, Davidas sukūrė penkis šio tikrai epinio paveikslo egzempliorius. Toje vietoje, kur turėtų būti autoriaus pavardė, nutapyta uola; joje iškalti Italijos užkariautojų vardai; vėjas, sniegas... Detalių tikslumas (Napoleono Bonaparto kostiumas lygiai toks pat, kokį jis vilkėjo Marenge) ir lyriškumas (Bonapartas sėdi ne ant arklio, o ant mulo!) nė kiek nepakenkė stilistinei Davido paveikslo vienovei, juolab kad tuomet jau plito legenda apie Bonapartą kaip apie romantišką personažą. *Ph. H. Josse*

Antrą kartą po Termidoro įkalintą Davidą (jis buvo labai artimas Robespierre'ui ir teisme ganėtinai nemokšiškai gynė savo „aklumą“) 1797 m. aplankė Bonapartas. Nuo pat reorganizacijos būdamas instituto narys, jis prisidėjo prie Briumero 18-osios įvykių, tačiau be entuziazmo.

Davidas vėl ėmė tapyti antikinius personažus. Daug metų kurtas ir 1799 m. baigtas paveikslas *Sabinių pagrobimas* atskleidžia menininko evoliuciją. Varijuojama plačiais, tvirtais potėpiais, paveikslo faktūra šiurkšti. Šis paveikslas – tai savotiškas kvietimas tautai susitaikyti. Davidas eksponavo paveikslą savo dirbtuvėse, už galimybę jį pamatyti imdavo mokestį. Per penkerius metus paveikslą išvydo 36 000 lankytojų, kiekvienas norintis pasigrožėti palikdavo beveik po du frankus auksu. Žiūrovai





François Gérard, *Ponios Récamier portretas,* 1802 (*Carnavalet* muziejus, Paryžius). Paveikslo dekoras pabrėžia jame pavaizduotos moters vienatvę (ryšys su Chateaubriand'u neakcentuojamas). Esama kontrasto tarp atsainios kūno laikysenos ir drovaus žavesio. Detalės – diskretiškos, nors paveiksle vaizduojama atmosfera – labai intymi. Šis kūrinys turėjo didžiulį pasisekimą. *Ph. © Giraudon*



Pierre Narcisse Guèrin, *Marko Seksto sugrįžimas*, 1799 (Luvro muziejus, Paryžius). Romėnų laikų istorinės tematikos kūrinys (tremtinys Sekstas, grįžęs į Romą, randa mirusią žmoną ir sielvartaujančią dukterį). Prie paveikslo populiarumo prisidėjo kūrinio nutapymo data. Tai graudi aliuzija, primenanti amžininkams tremtinių sugrįžimą. Atrodo, kad Regnault mokinys taikliai parinko kūriniui pavadinimą. Vėliau Guèrinas pagarsėjo kaip patetinių, pašėlusių kūrinių autorius.
Ph. H. Josse © Larbor/T

atpažino Adèle de Bellegarde, buvusią Hérault de Séchelles'io meilužę, kurios sabiniška tik šukuosena. Priešais paveikslą stovėdavo didžiulis veidrodis, todėl žiūrovams galėjo susidaryti įspūdis, kad jie yra paveiksle vaizduojamos scenos dalyviai.

Tuo metu, kai Davidas kovojo su akademija, jis galėjo sakyti, kad „ten viešpatauja rutina". Į šio populiaraus tapytojo dirbtuves plaukė turtingi, bet ne visada talentingi mokiniai iš visos Europos. Kai kurie, pasinaudoję Davido patarimais ir protekcija, tapo pripažintais meistrais.

Tarp tokių dailininkų minėtinas Gérard'as. 1793 m. jis grįžo iš Romos, o Davidas padėjo jam išvengti karinės tarnybos. Iš pradžių Gérard'as kūrė vinjetes, o išgarsėjo nutapęs paveikslą *Psichė ir Amūras*. Šiame paveiksle subtiliai ir net sentimentaliai traktuojamas antikinis siužetas (1798, Luvro muziejus).

Louis Girodet 1789 m. gavo pirmąją Romos meno akademijos premiją, 1795 m. grįžo į Paryžių. Paveikslai, kuriuos jis siuntė iš Romos į Paryžių, patiko ir italams, ir prancūzams. 1793 m. Salone buvo eksponuojami jo *Endimionas* (Luvro muziejus; kopija – Nicoje) ir *Hipokratas, atsisakantis Artakserkso dovanų* (1792, Paryžius, Medicinos fakultetas). Grįžęs į



Jean Baptiste Regnault, *Laisvė,* arba *Mirtis,* 1795 (Meno galerija, Hamburgas). Iki šiol nedaug žinome apie dailininkus respublikonus, daugiau ar mažiau artimus Davidui. Regnault buvo Davido priešininkas. Ir nors jam gyvenimas susiklostė sėkmingiau, jis irgi kūrė politines alegorijas, jose interpretavo to meto istorinius įvykius taip pat nuoširdžiai ir laisvai, kaip įvykius, susijusius su nepriklausomybe. Labai sudėtinga kompozicija (Prancūzijos Dvasia, atstumdama Mirtį, paskleidžia virš pasaulio pagrindines Respublikos idėjas, kurias menininkas išreiškia Amžinybės simboliu) yra baisi kaip operos mašinerija. Kad ir kaip būtų, dėl Regnault talento visa puikiai atlikta kompozicija atrodo tarsi sklandanti, egzekucijos scena švytėte švyti.
Ph. R. Kleinhempel

Paryžių, kad galėtų pragyventi, Girodet užsidirbdavo piešdamas iliustracijas, be to, daug rašė. Tai buvo nerami originali asmenybė. Vėliau Vigny parašė, kad dailininkas ir rašytojas Girodet – ugningų akių žmogus. 1799 m. Girodet nutapytas portretas sukėlė skandalą. Keršydamas už tai, kad buvo atmestas jo sukurtas portretas, Girodet nutapė kitą, kuriame aktorė Lange, Barras meilužė, vaizduojama kaip Danajė, besidžiaugianti aukso lietumi.

1785 m., būdamas penkiolikos metų, į dirbtuves mokytis atėjo Gros. Matyt, bijodamas būti tik vidutinis dailininkas, su pasu, kurį išrūpino Davidas, jis išvyko į Italiją ir iš ten parsivežė daugybę piešinių, atskleidžiančių jo polinkį į eklektiką. Gros lydėjo laimė: 1796 m. Žozefinos pristatytas pačiam Napoleonui Bonapartui, jis nutapė paveikslą *Bonapartas ant Arkolės tilto* (Versalis). Generolas patikėjo užduotį jam ieškoti Italijoje meno kūrinių, kuriuos reikėtų atgabenti į Prancūziją. Vėliau (1799) Gros tapo žurnalų inspektoriumi.

Reikėtų paminėti ir tuos šio laikotarpio dailininkus, kurie nepriklausė „Davido klanui". Tiesa, dailininkų, atvirai reiškiančių priešiškumą Davidui, buvo nedaug; net toks prisiekęs rojalistas Davido mokinys Fabre'as prisipažino, kad paveikslus *Abelio mirtis* (1790, Monpeljė) ir *Romėniškas gailestingumas* (1798, Dižonas) nutapė sekdamas savo mokytoju. Vieno mokinys Vinsent'as, stengdamasis įtikti įvairiems skoniams, tapė ne tik „nacionalinius metraščius" (paveikslų ciklas *Henriko IV gyvenimas*, apie 1787, Fontenblo ir Luvro muziejus), bet ir antikinius pikantiško, kartais painaus stiliaus siužetus. Kurį laiką didysis tapytojas buvo primirštas, šlovės vėl sulaukė tik imperijos laikais. Anot amžininkų, didelis Davido priešininkas (antidavidininkas) buvo Regnault, išgarsėjęs po 1780 m. Jį įkvėpė ne antika, o XVI–XVII a. italų dailininkai. Regnault tapė alegorijas, šio tapytojo kompozicijai būdinga klasicistinis manieringumas, kontrastingos spalvos. Garsiausi to meto Regnault kūriniai: *Psichė ir Amūras* (1785, Čikaga), *Tvanas* (1789, Luvro muziejus), *Trys gracijos* (1799, Luvro muziejus). Nesunkiai išgyvenęs tą neramų laikotarpį, Regnault tapo oficialiu Napoleono dailininku. Tapydamas portretus (ypač moterų ir vaikų), taip pat kurdamas teminius paveikslus ar tapydamas mitologinius personažus jis ir toliau rinkosi sudėtingas formas, aksominį modelį, trikdančią išmonę. Jo mokinys Guérinas – keliantis susidomėjimą. Guérinas už paveikslą *Katono iš Utiko mirtis* 1797 m. gavo Romos meno akademijos pirmąją premiją, po dvejų metų didžiulio pasisekimo sulaukė jo *Marko Seksto sugrįžimas* (Luvro muziejus), *Orfėjas prie Euridikės kapo* (1800, Orleano muziejus). Rūsti niūrių spalvų Guérino tapyba stiliumi artima Davido kūrybai, nors kad ir kaip būtų keista, Guérinas laikė save antidavidininku. Pačius gražiausius paveikslus jis nutapė teatrui (*Klitemnestra*, Luvro muziejus) – savo draugo ir patarėjo teatro režisieriaus Talma spektakliams.



1789–1790. Nacionalinė Asamblėja išleidžia pirmą dekretą dėl meno kūrinių atrankos ir saugojimo. Eruditas Millinas pradeda leisti *Antiquités Nationales.* Akademikai Davidas ir Restout, vadovaujantys Meno komisijai, pasisako prieš akademizmą.
1791. Salonas (nuo 1748 m. jis veikia kas dveji metai) atviras visiems (nuo 1793 m. Salonas veikė kasmet). Kūrinius Salone eksponuoja 800 menininkų. Įėjimas į saloną nemokamas, bet už „knygelę" (katalogą) mokėti privalo visi.
1792. Pagaliau Luvre įkuriamas meno muziejus; Davidas visą laiką rūpinasi kolekcijos papildymu. Šio tapytojo rūpesčiu daug dailininkų (Fragonard'as, Robert'as ir kiti) tapo muziejaus ekspertais. Paryžiaus dailės akademija uždaroma. Prancūzų dailės akademijoje (Romoje) kyla respublikonų nepasitenkinimas. Konfiskuotu emigrantų turtu papildomas „liaudies turtas". Rengiami atrankiniai tapytojų konkursai.
1793. Grégoire'o *Raportas prieš vandalizmą* („Aš sugalvojau žodį, nužudantį daiktą"). Būtent po to Konventas nusprendžia įkurti Prancūzijos monumentų saugyklą.
1794. Pralaimėjus jakobinams, nutariama paleisti Meno komisiją.
1795. Atidaroma Paryžiaus dailės akademija (1803 m. ji tapo Prancūzijos instituto dalimi).
1796–1797. Okupuotose šalyse 1794 m. įsteigtos „evakuacijos agentūros" grobsto iš Belgijos



Hubert Robert, *Didžiosios Luvro galerijos griuvėsių vizija;* eskizas, pagal kurį buvo nutapytas paveikslas 1796 m. Salonui (Luvro muziejus, Paryžius). Prieš pradėdamas aktyvią veiklą pertvarkant Luvrą į muziejų, „griuvėsių Robert'as" (taip jį dažnai vadindavo) tais pačiais metais pateikė *Didžiosios galerijos atstatymo* projektą. Sugriuvusio Luvro vizija buvo vertinama santūriai, kartais su ironija ar net pašaipa. Dailininkas vaizduoja, kas laukia Luvro ateityje, tai yra parodo, kad iš jo gali likti tik griuvėsiai. Šiuo paveikslu Robert'as perša mintį (tuomet dar neįgyvendinamą), jog Luvrą būtina rekonstruoti taip, kad ant jame esančių šedevrų (arba to, kas iš jų liko) šviesa kristų iš viršaus. Tai búvo padaryta kitame amžiuje.
Ph. H. Josse
© Arch. Larbor

ir Italijos meno vertybes. Daugelis menininkų protestuoja (Davidas, Girodet, Robert'as, Quatremère'as de Quinci, Soufflot).

1798. Paryžiuje surengiama pirmoji meno kūrinių, kuriuos pristatė „agentūros", paroda. Eksponuojami Apollono du Belvédère'io, Raffaello, Carracci, Correggio, Veronese's, Rubenso ir kitų dailininkų paveikslai. Salonas vėl turi solidžią komisiją. Antrosios imperijos laikais ją sudarė tik trys profesionalūs asmenys, du dailininkai mėgėjai, jų „viršininkas" funkcionierius ir kolekcininkas Vivant'as Denonas.

1800. Didžiųjų augustinų vienuolyną Alexandre'as Lenoiras pertvarko į muziejų.

1801. Rugsėjo 1 d. Chaptalis išleidžia dekretą dėl penkiolikos didelių provincijos muziejų įsteigimo. Vėl pradedama cenzūruoti spauda. Salono parodų apžvalgos taip pat sulaukia cenzūros.

1810. Panaikinus Italijoje vienuolių ordinus, į Prancūziją vėl ima plūsti meno kūriniai.

1815. Sąjungininkai reikalauja, kad Italijai būtų grąžintos meno vertybės. 1816 m. uždaromas Prancūzijos kultūros paminklų muziejus. Lenoiras jį vėl atidaro 1825 m. Salonus niekam neprieštaraujant kontroliuoja Paryžiaus dailės akademija – Prancūzijos instituto padalinys.

1837. Théophile'is Gautier pradeda leisti žurnalą *Salons;* nuo 1845 m. šį darbą tęsė Baudelaire'as.

1848. Komisija paleidžiama, bet po metų vėl įsteigiama.

REVOLIUCIJOS METAI



Topino-Lebrun, Kajaus Grakcho mirtis, 1797 (Marselio dailės muziejus). Tą pačią akimirką, kai romėnų tribūną žudo jo priešai, ištikimas vergas jį pribaigia. Šiuo paveikslu tapytojas išreiškia pagarbą revoliucijos tribūnui – savo draugui Babeufui (pasirašinėjusiam Grakcho slapyvardžiu), kuriam 1796 m. buvo įvykdyta mirties bausmė. Pats dailininkas drauge su kitais „teroristais" (tarp jų buvo ir skulptorius Giuseppe Ceracchi) buvo nužudytas Bonaparto įsakymu. Šis ilgą laiką užmirštas, kupinas nevilties ir tragizmo, pusiau sunykęs paveikslas (autorius jį labiausiai vertino) atspindi žiaurią to laiko tikrovę.
Ph. H. Delleuse
© Larbor

Pagaliau buvo provincijos dailininkų, kurie su Davidu neturėjo nieko bendra. Provanse jakobinas Réattu tapė „skulptūriniu" stiliumi (*Bėganti per pasaulį Laisvė*, 1798, Arlis). Antikos gerbėjo dižoniečio Gagneraux piešinys tikslus, koloritas šviesus; jis daugiausia tapė Italijoje. Pavyzdžiui, tapytojas ir graviūrų kūrėjas Prud'honas kaip dailininkas susiformavo toli nuo Paryžiaus, Romoje (1784–1789). Jis su daugybe revoliucionierių suartėjo Paryžiuje, po Termidoro perversmo pasitraukė į Franš Kontė. Didžioji šio menininko karjera prasidėjo, kai nutapė įspūdingą Saint-Juste'o portretą (1793, Lionas) ir gavo oficialių (*Dorybė ir Teisybė nužengia į Žemę*, 1799, Luvro muziejus) ir privačių (Lanoy rūmų dekoras, 1799; Monpeljė nutapyti eskizai) užsakymų.

Utopijos ir dekoras

Sunku kalbėti apie Prancūzijos revoliucijos laikų architektūros naujoves. Tai buvo senojo režimo paminklų, ypač bažnyčių, griovimo laikotarpis. Tuometinė valdžia žmones, kurie bandydavo tam pasipriešinti, iškart suimdavo. 1790 m. Nacionalinė Asamblėja tapo Bažnyčios, uždarytų vienuolynų ir ištremtų vienuolių turto saugotoja. Talleyrand'as, nusileidęs daugelio eruditų ir „antikvarų" reikalavimui, potvarkiu įsteigė Paminklų komitetą. Kai revoliucijos veikėjas kunigas Grégoire'as prabilo apie tuo

Philibert Louis Debucourt, *Ponios de Staël konferencija,* apie 1789 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Tradicinis, bet klaidingas pavadinimas. Nepaisant rimtos kai kurių personažų išvaizdos, lanku pasirėmęs Amūras liudija šio pasaulio netobulumą. Vidutinių gabumų dailininkas Debucourt'as gana greitai suvokė, kad būtų neblogai pateikti kitokį paveikslų variantą – spalvotas graviūras. Šviesių spalvų deriniu, kuriame dominuoja balta spalva, jis pagarsėjo kaip tuoj pasibaigsiančios epochos liudytojas. Toji epocha tarsi pridengiama savita romantiško nervingumo skraiste.
Ph. © Giraudon



metu įsisiautėjusį vandalizmą, apie nacionalinio turto naikinimą, grobimą (Direktorijos ir vėlesnių laikų „juodoji gauja"), Konventas nutarė pasirūpinti kultūros paminklų, kitaip tariant, kultūrinio paveldo, išsaugojimu. Šią idėją pamažu imta įgyvendinti: 1800 m. Alexandre'as Lenoiras viename nuniokotame Paryžiaus vienuolyne pagaliau įkūrė pirmą prancūzų paminklų muziejų.

Buvo kuriami laiko dvasią atitinkantys architektūros projektai, tačiau dauguma jų liko popieriuje. 1787 m. akademija jau kalbėjo apie tai, kad jauno architekto kūryboje turi atsispindėti revoliucijos tematika, rūsti jos didybė. Liūdnai pagarsėjęs Boullée rašė: „Norint būti architektu, pirmiausia reikia būti dailininku". Ir iš tikrųjų didžiulius akvareliniais dažais nuspalvintus jo projektus galima laikyti meno kūriniais. Architekto Ledoux, Prancūzijos karaliaus Liudviko XVI valdymo pabaigoje užsitraukusio rūmų nemalonę, jau niekas nepaisė; nuo 1790 m. architektūroje ėmė dominuoti Boullée megalomanija. Jis popieriuje kūrė milžiniškus utopinio miesto vartus, nupiešė fantastinį kalną su Aukščiausiosios būtybės paminklu ir pan. Šio menininko idėjos darė įtaką vėlesnėms kartoms. Boullée baigė *Esė apie meną* rankraštį, kurį rašė ir redagavo 1793–1799 m.

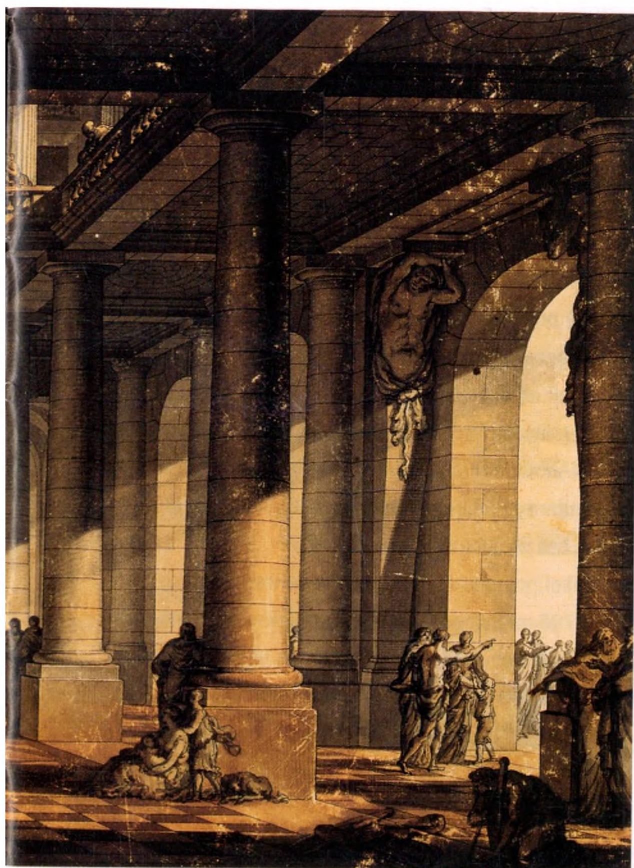
Architektūra tęsė senas tradicijas, Paryžiuje statybų, rekonstrukcijų nebuvo gausu. Pagal Poyet projektą (1797) buvo užstatyta dalis Kolonų gatvės, pagal Legrand'o ir Molinos projektą pastatytas Sodų amfiteatras (1795). Šis tas buvo daroma ir provincijoje: Manse sutvarkyta Jakobinų aikštė (1792), Bordo pastatyta keletas daugiabučių gyvenamųjų namų, Provanso Ekse pastatytas masoniškas Josepho Seco paminklas ir pan. 1798 m. staiga mirė Odeono architektas, respublikos šalininkas Charles'is de Wailly, jis paliko puikių neoklasicistinių statinių ir projektų. Wailly sukūrė Menų teatro projektą, dar jam gyvam esant pagal jo projektą buvo pradėta Luvro Kvadratinio kiemo rekonstrukcija.

Galima sakyti, kad didelių pokyčių įvyko tik proginių statinių architektūroje. Beveik kiekviena atmintina revoliucijos data būdavo paminima ir nauju epochos dvasią atspindinčiu statiniu. Žinant, kokią išskirtinę padėtį revoliucijos laikais užėmė Davidas, negalima pamiršti ir ano meto architektų. 1796 m. oro balionų paminėjimo proga pagal Wailly projektą buvo atnaujintas Tiuilri dekoras. Buvo rengiama daugybė konkur-



sų, projektus, kartais sunkiai įgyvendinamus arba apskritai utopinius (Lequeu), jiems pateikdavo architektai, inžinieriai. Apie 1770 m. Prancūzijoje prasidėjęs miesto sodų sodinimo vajus tęsėsi ir po Konvento. Net siautėjant terorui, miesto galvos ir toliau rūpinosi sodais, parkais. Labai populiarūs buvo Liudviko XVI laikų angliškojo stiliaus parkai su antikinės kultūros elementais. Maždaug šimtmetį tokio tipo parkai buvo madingi Europoje – nuo Kopenhagos iki Italijos.

Alegorija tapo kone svarbiausiu revoliucijos laikų tapybos ir dekoro elementu. 1791 m. Cochinas išleido *Ikonologiją,* kurios paantraštė skamba taip: *Alegorijos meno traktatas.* Tuo metu buvo sukurta daug alegorinių skulptūrų. Grįžęs iš Amerikos, Houdonas išliko savimi: 1789 m. Salone jis eksponavo Jeffersono biustą. Houdonas sukūrė nemažai realistinių moterų ir vaikų biustų, statulų. Didėjant garsių vyrų, pavyzdžiui, Mirabeau, Robespierre'o, Marato, biustų paklausai, Houdonas nuolat gaudavo užsakymų, jis sukūrė abato Barthélemi biustą (1794). Jakobinų klubui paskelbus atvirą konkursą, Houdonas staiga atsisakė jame dalyvauti, leido pasireikšti jauniems skulptoriams Deseine'ui ir François Martinui, Pajou



Charles de Wailly, *„Comédie française"* laiptų perspektyvos projektas, 1771. Iš karto į akis krinta masyvių kolonų paprastumas, rokoko įmantrybėms jau ne laikas, tačiau Wailly, baroko iliuzionizmo šalininkas, vestibiulį pertvarko taip, kad teatras labiau primena rūmus, pastatytus pagal jo projektus Italijoje (Spinolos rūmai, Genuja) ar Prancūzijoje. Dėl to Wailly be vargo priprato prie revoliucinės retorikos. *Ph. © RMN/ Michèle Bellot*

mokiniui. Garsusis skulptorius Houdonas Napoleono Bonaparto valdymo laikais sukūrė skulptūrinių portretų: pirmojo konsulo (šis kūrinys dingo), paskui imperatoriaus. Oficialusis pastarojo biusto variantas yra išlikęs Versalyje, kitas, labiau apnuoginto, beveik abstraktaus magnetizmo turinčio Hermio pavidalo, – Dižone. Panteono (Šv. Genovaitės bažnyčia) dekore labai daug alegorinių siužetų. Rekonstrukcija, pradėta 1790 m., truko iki 1806 m. (tais metais pastatas laikinai buvo perduotas Bažnyčiai). Bareljefai ir statulos buvo sukurtos atsižvelgiant į artimo Davido draugo, menotyros pradininko Winckelmanno mokinio Quatremère'o de Quincy nurodymus. Statant šį neoklasicistinį objektą nedalyvavo, ko gero, geriausias tos epochos skulptorius lionietis Josephas Chinard'as; jis buvo išvykęs iš savo miesto vieną vienintelį kartą – kad pamatytų Romą.

Nelabai pakito ir interjero dekoras. Laikui bėgant Liudviko XVI stilius, veikiamas Chippendale'io, etruskiškojo stiliaus (dominuoja ruda ir juoda spalva), keitėsi (Rambujė pieninė). Šis stilius (kartais neteisingai vadinamas Direktorijos stiliumi) būdingas gyvenamajam namui, kurį 1790 m.

pasistatydino dramaturgas Beaumarchais; be to, jis matyti iš to meto graviūrų, yra išlikusių baldų (jie pasirašyti Jacobo pavarde). Jau nuo 1770 m. santūrios lenktos linijos dar labiau sustingo. Interjero dekoro linijos tiesesnės, atsisakyta įmantrybių. Vėliau, po Termidoro perversmo, paryžiečių turtuolių rūmai vėl buvo gausiai dekoruojami auksuotais puošiniais. Staliai, baldžiai gaudavo daugybę užsakymų; pavyzdžiui, Jacobas buvo pakviestas dekoruoti Konvento pastato, įrengti Tiuilri rūmų. Jis naudojo marmuro ir bronzos imitacijas, derino jas su Jouy margintomis medžiagomis (jų gamyba pradėta 1759 m.), popieriniais tapetais. Dvi pastarosios apdailos medžiagos konkuravo tarpusavyje, gausėjo jų mėgėjų, taigi plėtėsi gamyba. Direktorijos laikų turčiai skendėjo prabangoje, kurią padėdavo sukurti įvairių amatų meistrai. Krezo departamento valdžia, norėdama atgaivinti d'Aubussono apmušalų gamybą, paskelbė atvirą konkursą ir jame dalyvaujantys dailininkai turėjo piešti „siužetus" (1798). Šiam projektui pritarta, bet jis nebuvo įgyvendintas.

Reikia pasakyti, kad labai populiarus buvo peizažo žanras. Peizažas taip įsiliejo į interjerą, kad 1796 m. Salone iš penkių šimtų eksponuojamų paveikslų maždaug pusę sudarė peizažai. Gal tokį gamtos idilės ilgesį buvo sukėlęs teroras? O gal nedorais būdais praturtėjusios buržuazijos baimė ir ramybės troškimas?

Nepaisant karų, publikos skonis dažnai keitėsi visoje Europoje. 1799 m. Goethe viename straipsnyje išreiškė susirūpinimą dėl meno ateities. Visuomenės skoniui didelę įtaką darė meno kūrinių tiražavimas. Įvairiais paveikslėliais buvo marginami šilkai, porcelianas, fajansas, kai kurie fabrikantai, daugiausia anglai, Italijoje ir kitur gamino antikinių vazų, statulėlių falsifikatus ir šie dirbiniai pasklido po visą Europą. XVIII a. pabaigoje menas tapo utopinių aspiracijų, didžiulio susidomėjimo archeologija, nostalgijos ir ateities vizijų samplaika.

DIDINGAS MENAS

Atėjus į valdžią Bonapartui ir imperijai pakeitus konsulatą, Prancūzija pradėjo diktuoti įstatymus Europai, neaplenkdama ir kultūros. Kai į Paryžių buvo atgabenti Italijoje pagrobti meno šedevrai (1798), visoje Europoje ima plisti antikos meno mada, nors kartais publikai būdavo pateikiami tik originalų muliažai. Partenono skulptūros, atvežtos iš Akropolio į Londoną, netrukus buvo pradėtos piešti, padaryta daug jų kopijų (1802–1810). Aginos saloje rastos (1812) skulptūros buvo atgabentos į Miuncheną.

Homero, Aischilo, Dante's, Hesiodo ir kitų autorių knygų iliustracijos, kurias 1780–1810 m. nupiešė Flaxmanas, buvo spausdinamos kaip pavieniai leidiniai. Kartą Davidas, vartydamas vieną iš tokių leidinių, sušuko: „Šis kūrinys įkvėps dailininkus!" Išgrynintas, energingas, nepaprastas Flaxmano graviūrų menas ne kartą buvo Ingres'o kūrybos paskata.

Tuo metu silpnėjančios ankstyvojo romantizmo tendencijos mene užleido vietą romantizmui. Po Bonaparto ekspedicijos į Egiptą, po Chateaubriand'o kelionės į Ameriką tiek ankstyvuosius romantikus, tiek romantikus patraukė egzotika. Kai kurių romantizmo epochos menininkų nuomone,

Fontaine ir **Percier,** Triumfo arka Carrouselio aikštėje, 1806–1808, Paryžius. Tai gana tiksli kopija Septimijaus Severo arkos Romos forume – vieno iš nedaugelio Romos imperijos laikų paminklų, išlikusių žlugus pačiai imperijai. Užsakovo pageidavimu statinys buvo papildytas keturiomis rožinio marmuro kolonomis. Jos pastatytos Direktorijos laikais.
Ph. L. Joubert
© Photeb/T





Henri Auguste, vandens ąsotis, auksuotas sidabras, 1797 (Nacionalinis Malmezono pilies muziejus). Henri Auguste'as – vienas iš žymiausių ampyro stiliaus juvelyrų, kūrusių aukso ir sidabro dirbinius. Pažymėtina Viktorija suglaustais kaip sfinksų sparnais. XIX a. vis labiau įsivyravo pseudoantikiniai motyvai.
Ph. Jeanbor © Larbor/T

egzotika Europos menui svetima, todėl romantizmas Prancūzijoje sulaukė prieštaringų interpretacijų. Pasak kai kurių ano meto literatūros kritikų, romantizmas gali būti priimtinas tik literatūroje, o ne vaizduojamajame mene. Kitur, pavyzdžiui, Vokietijoje, terminas „romantizmas" buvo vartojamas kalbant apie tapybą, kuri neturėjo nieko bendra su ankstyvuoju vokiečių romantizmu.

Naujoji Prancūzijos valdžia turėjo ir savo kultūros politiką – nieko nelaukdama įvedė cenzūrą. Buvo šiurkščiai cenzūruojami dar išlikusių teatrų spektakliai, spauda, daug leidinių buvo apskritai uždrausta; šiek tiek mažiau cenzūruota tik dailininkų kūryba. Bonapartas protegavo tik to meto garsenybes: Vienas, kuris 1789 m. davė gerą patarimą atsisakyti Danijos karaliaus ir Rusijos imperatorienės Jekaterinos dovanos, 1799 m. tapo Senato nariu, o 1808 m. jam buvo suteiktas imperijos grafo titulas. „Prancūzų mokyklos renovuotojas" buvo palaidotas Panteone. Imperijos valdžios užsakymu įgyvendinta daug pompastiškų sumanymų, pavyzdžiui, Trojano koloną primenanti Vandomo aikštės kolona, kurią Lepèras ir Gondoinas išliejo iš bronzos, prisigrobtos per 1805 m. kampaniją. 1808 m. buvo įrengta Châtelet aikštė, 1810 m. pastatytas Palmiero fontanas. XIX a. pradžioje formavosi ampyro stilius, jam didelę įtaką darė etruskų, egiptiečių dailė ir architektūra. („Antikiniai" Direktorijos ir konsulato baldai buvo aptraukti žaliais apmušalais, erelių ir sfinksų sparnai pasidarė sunkesni.)

Ampyro stilius būdingas ir to meto architektūrai; žymiausi tuo laikotarpiu kūrę architektai – Pierre'as Fontaine'as ir Charles'is Percier. Dar 1788 m. jiedu Romoje išleido vilų, kurias aptiko archeologai, katalogą. Teroro laikotarpį Fontaine'as praleido už Paryžiaus ribų, o Percier buvo paskirtas vyriausiuoju *Grand Opéra* dekoro architektu (1795). Gatvė, kurioje buvo pastatytas šis vienas žinomiausių Paryžiaus teatrų, buvo pavadinta Richelieu vardu. Vėliau abu draugai dekoravo Žozefinos Bonapart rūmus – rezidenciją Chantereine'o gatvėje. Po susitikimo su pirmuoju konsulu šiems architektams buvo patikėta pakeisti Paryžiaus peizažą (Triumfo arka Carrouselio aikštėje, Piramidžių aikštė ir Rivoli gatvė, Luvro vestibiulis, Tiuilri rūmų interjeras, kuris neišliko). Abu neperskiriami bičiuliai anaiptol nesižavėjo Boullée monumentalumu. Boullée įtaką galima įžvelgti nebent Romos karaliaus rūmų ant Šajo kalvos projekte. Šie talentingi architektai taip pat sukūrė Malmezono, Fontenblo rūmų interjerus, restauravo Trianoną. Jų statiniams būdinga formų iškilmingumas, interjerams – antikiniai motyvai. Po 1815 m. jų darbus tęsė Fontaine'as, todėl galima teigti, kad dėl jų įtakos neoklasicizmas architektūroje transformavosi į „internacionalinį" stilių, kuriam nesvetima eklektika.

Prancūzijos tapyba 1800–1815 m.

1799 m. Robert'as Fultonas, būsimasis garlaivio išradėjas, Monmartro bulvare įrengė panoramą (ją ne taip seniai buvo išradę anglai). Toji panorama buvo šimto metrų ilgio ir daugiau kaip dešimties metrų aukščio – sudarė ratą aplink žiūrovus. Ji sukėlė susižavėjimą, po šitaip nutapytų miestų vaizdų greitai prisimintos kovos, ir Napoleonas nusprendė panoramą nupirkti, kad paveikslus būtų galima išvežti į provinciją. Nors jis neturėjo laiko imtis tokios propagandos, vis dėlto netrūko jam atsidavusių dailininkų.

Vėl atidarytos Davido dirbtuvės (žr. 426 p.) tapo populiariausios; apskaičiuota, kad per 40 Davido karjeros metų jose lankėsi apie 400 dailininkų. 1804 m., kai Davidui buvo suteiktas pirmojo imperijos dailininko titulas, valdžios užsakymu jis nutapė paveikslų ciklą *Karūnavimas* (1804–1807, Luvro muziejus). Šis ciklas 1808 m. buvo eksponuojamas



Jean Dominique Ingres, *Ponios Rivière portretas,* 1805 (Luvro muziejus, Paryžius). Veltui ieškotume psichologijos šiame kūrinyje, įrėmintame retai pasitaikančiu formatu (ovalu). Į akis labiau krinta visiškai pagrįstai sujungtos sunkios audinių klostės. Rankos (jų tobulumas varė į neviltį Delacroix) ir veidas traktuojami kaip objektai, gyvenantys paskirą mieguistą savo gyvenimą. Trikdo Ingres'ui būdinga forma be gilumos. *Ph. © RMN/G. Blot*

Jeanas Dominique'as Ingres'as



1780. Rugpjūčio 29 d. Montobane skulptoriaus ornamentuotojo šeimoje gimsta Jeanas Dominique'as Ingres'as. Anksti pradėjęs piešti, vėliau jis tapo „Tulūzos orkestro antruoju smuiku".
1797. Atvykęs į Paryžių, mokosi ir dirba Davido dirbtuvėse.
1801. Ingres'ui paskiriama Romos premija, bet jis negali išvykti į gimtąjį miestą. Proteguojamas Bonaparto, Ingres'as atvyksta į Romą (1807), ten galutinai susiformuoja jo stilius. Prancūzijoje šio dailininko paveikslais nelabai domimasi. Iki 1824 m. Ingres'as gyvena Italijoje.
1814. Viešėdamas Neapolyje, tapo Murat šeimos narių portretus, kuria Florencijoje. Nutapo pseudoistorinės tematikos paveikslų (*Raffaello ir Fornarina* ir kt.), daug portretų (*Bartolini*, 1820, Luvro muziejus, Paryžius; *Grafas N. Gurjevas*, 1821, Ermitažas, Sankt Peterburgas). Intensyviai piešia. Nors dirba labai daug, verčiasi gana sunkiai.
1819. Nutapo paveikslą *Rožė išvaduoja Angeliką* (Luvro muziejus).
1824. Didžiulio pasisekimo sulaukia Ingres'o paveikslas *Liudviko XIII priesaika* (Montobano muziejus), kurį jis nutapo prefektūros (tai yra karaliaus) užsakymu. Ta proga tapytojas grįžta į Paryžių. 1825 m. tampa akademijos nariu ir atidaro savo dirbtuves.
1835. Šiltai sutiktas senų savo mokinių Medici viloje, atsiskleidžia



Didžioji odaliska, 1814 (Luvro muziejus, Paryžius). Ingres'as teigė, kad spalva – nereikalinga puošmena. Nepaisant gausybės oficialių užsakymų (šį kūrinį užsisakė Caroline Murat, Neapolio karalienė), jis buvo nesuprastas, gyveno atsiskyrėlio gyvenimą. Tai vienas geriausių Ingres'o aktų, labiausiai atitinkantis rafaelišką dvasią. Dėl orientalistinio Ingres'o skonio jo kūrinių koloritas nė trupučio nenukenčia. Poza tarytum nukopijuota nuo Davido eskizo, tačiau pati figūra primena antikinę Nimfos skulptūrą. Taip nutapyti kūną gebėjo tik Ingres'as. *Ph.© RMN*

kaip geras administratorius (įrengia biblioteką, įkuria archeologijos skyrių). Visi jį labai gerbia už šaltakraujiškumą ir pagalbą kilus choleros epidemijai. Nutapo paveikslą *Vergė odaliska* (1839, Kembridžas), *Antiochas ir Stratonikė* (1840, Condé muziejus, Šantiji). Urbine studijuoja Raffaello, Asyžiuje – Giotto kūrybą.

1841. Triumfuodamas grįžta į Paryžių. Nutapo daug pasaulietinės tematikos portretų: *Grafienė d'Haussonvile* (1845, Niujorkas), *Ponia Moitessier* (1851, Vašingtonas), *Ponia Gonse* (1845–1852, Montobanas), *Princesė de Broglie* (1853, Niujorkas), religinės tematikos paveikslų, pavyzdžiui, *Švč. Mergelė Marija su ostija* (1841, Maskva, Puškino muziejus). Taip pat *Venera Anadiomenė* (1808–1848, Condé muziejus, Šantiji).

1855. Pirmą kartą (!) po 1834 m. eksponuoja savo kūrinius. Pasaulinėje parodoje eksponuojami 43 jo paveikslai. Ingres'o kūryba žavisi net Baudelaire'as.

1862. Napoleonas III paskiria Ingres'ą senatoriumi. Nutapo paskutinius iškilius paveikslus: *Šaltinis* (1856, Luvro muziejus), *Turkų pirtis*, t. y. kūrinį, kuriame perteikiama tai, ko jis buvo išmokęs kurdamas arabeskas ir moters kūno formas (pastarasis baigtas tik 1863 m.; Luvro muziejus).

1867. Ingres'as miršta Paryžiuje.

Jean Dominique Ingres, *Stamaty šeima,* 1818 (Luvro muziejus, Paryžius). Grafitu atliktas kūrinys liudija, kad Ingres'as buvo piešimo virtuozas. Štrichas subtilus, nervingas. Puikiai perteikta nuotaika. *Ph. H. Josse © Larbor/T*



Antoine Jean Gros, *Napoleonas mūšio lauke prie Ylavos (1807 m. vasario 9 d.),* 1808 (Luvro muziejus, Paryžius). Paveiksle *Napoleonas Jafoje* autoriaus dėmesio centre – imperatorius, o šiame šedevre galima įžvelgti kur kas gilesnę potekstę. Čia visas dėmesys sutelktas į nugalėtus kovotojus, kurie neprarado žmogiškojo orumo. Jie tarsi pakerėti juos užjaučiančio Napoleono magnetizmo. Šis paveikslas, ko gero, vienintelis, kuriame imperatorius vaizduojamas mūšio lauke. 1810 m. paveikslas buvo apdovanotas Dešimtmečio premija. Frizinė scenos kompozicija pirmame plane – tiesioginė Géricault įtaka. Šviesos kontrastai primena Delacroix braižą. *Ph. © RMN*

Salone. Kurdamas ciklą, dailininkas nutapė dar apie pusantro šimto portretų. Prašmatniame šalčiu dvelkiančiame paveiksle galima įžvelgti švelnią autoriaus ironiją. Menininkas vaizduoja ne tą akimirką, kai Napoleonas, paėmęs iš popiežiaus rankų karūną, užsideda ją ant galvos, o tą, kai jis uždeda karūną Žozefinai. Davidas atlikdavo oficialius valdžios užsakymus (*Vėliavų dalijimas*, 1810, Versalis), tačiau tai trukdė jam užimti akademijos pirmininko postą, apie kurį svajojo visą gyvenimą. Jis ir toliau kūrė puikius amžininkų portretus (*Grafas Prancūzas Nantietis*, 1811, Jacquemart-André muziejus). 1802 m. Davidas pradėjo tapyti paveikslą *Leonidas Termopiluose*, jį baigė tik 1814 m. (Luvro muziejus). Tai alegorinis kūrinys, jame vaizduojama ir respublikoniškoji, ir imperatoriaus Napoleono valdoma Prancūzija.

Davido dirbtuvės jau nebebuvo tokios kaip revoliucijos laikais; puošeivos, trubadūrų stiliaus šalininkai nesutarė su „barzdočiais", arba „mąstytojais", propaguojančiais autentišką senovės graikų meną. Iš pastarųjų minėtini Maurice'as Quai ir Josephas Brocas (*Apolonas ir Hiacintas*, 1801, Puatjė dailės muziejus). Dauguma jų kūrinių dingo, jaunajam Ingres'ui didelės įtakos jie nepadarė. Iš pradžių buvo sunku. Ingres'as dėl pinigų stygiaus negalėjo vykti į Romą, nors užsakymų gaudavo labai daug. Jis nutapė paveikslą *Napoleonas I imperijos soste* (1806, Armijos muziejus, Paryžius). Imperatorius pavaizduotas įsitempęs, tarytum sustingęs, kūrinys primena blizgančią mozaiką. Pirmuosius Ingres'o kūrinius kritikai vertino stebėtinai rūsčiai, „gotikiniu" jie pavadino net *Edipą ir Sfinksą* (1808, Luvro muziejus). Kai pagaliau pasisekė nuvykti į Romą, Ingres'as toliau siuntė į Saloną paveikslus. Kritikai juos tebelaikė primityviais, „kinų stiliaus". Iš tokių šedevrų kaip *Valpinsono mauduolė* (1808, Luvro muziejus), *Jupiteris ir Tetidė* (1811, Granet muziejus, Provanso Ek-





Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson, arba **Girodet-Trioson,** *Atalos laidotuvės,* 1808 (Luvro muziejus, Paryžius). Dailininkas pasirenka antikinį graikų ir romėnų pamėgtą prislėgto „jauno laukinio" modelį. Augmenija labai įprasta. Šviesa, krintanti ant negyvos merginos, tarsi sujungia pačią mirtį apleistame urve ir laidotuves. Girodet tiksliai seka Chateaubriand'o tekstu, tik paveiksle mažiau mistinio patoso. Žinoma, kad šis paveikslas Chateaubriand'ui labai patiko.
Ph. © RMN/R.G. Ojeda

sas) buvo piktai šaipomasi, o akademija net pareiškė, kad dailininkas naudoja savo talentą tam, kad parodytų, kaip žemai yra puolęs! 1813 m. Ingres'as Napoleono užsakymu nutapė paveikslą *Osiano sapnas* (Montobano muziejus). Tai paveikslas, kuriame stilizuoti graikų herojai vaizduojami kaip Šiaurės sakmės personažai. Pikti kritikai teigė, kad šiam tapytojui klasicistui nesvetimos kūrybinės haliucinacijos. Beveik oficialus prancūzų kolonijos Romoje portretistas pasiekė meno aukštumų tapydamas *Didžiąją odaliską* (1814, Luvro muziejus) ir *Ponią de Senonnes* (1815–1816, Nantas), tai yra paveikslus, kuriuose realybei suteikiama beveik abstrakti harmonija. Žlugus imperijai, Ingres'as prarado daugumą įtakingų užsakovų ir pinigingų klientų.

Buvę mokiniai tapo mokytojo konkurentais. Antoine'o Gros paveikslas *Napoleonas Jafoje* (1804, Luvro muziejus) – bonapartizmo manifestas ir geriausia to meto koloristo Gros afiša. Dėl liūdnų siužetų (*Sapfo Leukate,* 1801, Bajo), „rusoistinių" vaizdų (*Christine Boyer,* apie 1801, Luvro muziejus) Gros kūryba turėjo įtakos romantizmo dailei. Sekdamas Davido pavyzdžiu, 1808 m. Gros šalia *Karūnavimo* eksponavo paveikslą *Mūšis prie Ylavos* (1804, Luvro muziejus). Išblyškęs, labai susirūpinęs Napoleonas stebi žiaurią kovą. Tuo laikotarpiu nutapęs ir puikių portretų (*Fournier-Sarlovèze,* 1812, Luvro muziejus; *Generolo Legrand'o sūnus,* 1810, Los Andželo meno muziejus), Gros tapo roman-

tizmo šaukliu. Gros romantizmas ne įkvėptas, o padiktuotas audringų įvykių, kylančių iš įgimtos energijos. Romantizmas pasireiškė tuo, kad menininkai rinkosi aktualias to meto temas. Tapytojas Gros – imperijos istoriografas (*Eskorialio paėmimas*, 1810, Luvro muziejus), kūręs tik pagal užsakymus.

Ir vis dėlto Napoleono šeimos tapytojai išliko Gérard'as ir Girodet. Davido mokinys Gérard'as tapė portretus (*Ponia Regnault de Saint-Jean d'Angély*, 1799, Luvro muziejus). Panašia maniera kaip jo mokytojas nutapęs paveikslą *Juliette Récamier* (1805, *Carnavalet* muziejus), tapo garsenybe, nes atsižvelgė į tuos klientės pageidavimus, kurių nepaisė Davidas. Užsakymai ėmė plaukti iš visos Europos. Per trumpą laiką Gérard'as nutapė 87 portretus (mažesnės jų kopijos saugomos Versalyje), sukūrė portretinių biustų. Bernadotte'o užsakymu paveikslą *Osianas iššaukia dvasias* nutapė romantiniu stiliumi (yra du šio kūrinio variantai: pirmas – 1801, Hamburgas; antras – apie 1810, Stokholmas).



Girodet-Trioson, *Peizažas su kriokliu,* graviūra pagal Bernardino de Saint-Pierre'o romaną *Paulius ir Virginija,* 1806 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Tai populiaraus XVIII a. pabaigos rašytojo, išrinkto į Konventą (dalyvauti jo veikloje Saint-Pierre'as atsisakė), romantinio kūrinio iliustracija. Jo herojai šiame paveiksle – ne naivūs jaunuoliai, o suaugę žmonės, sujaudinti fizinio kontakto gražios gamtos fone. *Ph. J.-L. Charmet © Arch. Larbor/T*

Pierre Paul Prud'hon, *Imperatorienė Žozefina,* 1805 (Luvro muziejus, Paryžius). Paveiksle pavaizduota tikroviška Malmezono parko gamta. Šis garsus kūrinys ne tiek atskleidė didelį Prud'hono talentą, kiek prisidėjo prie Žozefinos, sentimentalios likimo aukos, legendos kūrimo. *Ph. © RMN/Arnaudet*



Kur kas originalesnis ir savarankiškesnis portretistas Girodet, nors jo portretuose galima įžvelgti Davido įtaką, tik juose daugiau vidinės įtampos (*Jaunasis Triosonas*, 1800, Luvro muziejus; *Chateaubriand'as*, 1809, Sen Malo). Be to, jaučiama antikinės literatūros įtaka. Jis buvo laikomas nė kiek ne prastesniu portretų tapytoju už Gérard'ą. Girodet irealizmą ir fantaziją liudija dar ir tai, kad jo paveiksluose vyrauja keista, pasak to meto kritikų, „mėnulio šviesa". Dėl to šio dailininko paveikslai nė kiek nepanašūs nei į Girodet *Osianą* (1800), nei į *Atalos laidotuves* (1808, Luvro muziejus), nei į didžiulių matmenų paveikslą *Tvanas* (1806, Luvro muziejus). Geriausiu Girodet kūriniu, net šedevru, laikomas paveikslas *Endimionas*, kurį dailininkas sukūrė įkvėptas antikinio bareljefo. Šio kūrinio dvasia idealiai atitinka mitologinį siužetą. 1809 m. dailininkas kūrė Kompjeno pilies dekorą, 1810 m. imperatoriaus užsakymu nutapė paveikslą *Kairo sukilimas* (Versalis). 1814 m. Girodet surengė retrospektyvinę savo kūrinių parodą ir labai ja didžiavosi. Savo krypčiai jis liko ištikimas

(*Pigmalionas ir Galatėja*, 1809, Dampierre'ų pilis) ir po restauracijos – iki pat mirties 1824 m. Girodet buvo gal kiek ekscentriškas neoklasicistas. Napoleono aplinkoje buvo ir nelabai žymių menininkų, tokių kaip portretistas ir miniatiūrų tapytojas Isabey, talentingas gėlių tapytojas Redouté, kurį būtų galima palyginti su kitu beveik tuo pačiu metu kūrusiu dailininku, Naujojo pasaulio tapytoju amerikiečiu Audubonu.

Tarp favoritų buvo ir Pierre'as Paulis Prud'honas (*Imperatorienė Žozefina*, 1805, Luvro muziejus). Šis dailininkas gyveno ir kūrė labai užsisklendęs, ne visada buvo deramai įvertintas (daug jo kūrinių neatlaikė laiko išbandymų: vieni dingo, kiti buvo sugadinti). Prud'honas – manieringojo neoklasicizmo atstovas, jo kūryboje galima įžvelgti Correggio ir XVII a. tapytojų įtaką (*Venera ir Adonis*, 1812, Londonas; *Zefyrai pagrobia Psichę*, 1805–1814, Luvro muziejus). Tragiškas jo romantizmas persmelktas blogų nuojautų (*Teisingumas ir Dangiškasis Kerštas, persekiojantys Nusikaltimą*, 1808, Luvro muziejus). Šis puikus piešėjas (išliko apie 300 jo sukurtų etiudų) pateikė imperatoriaus baldų eskizus (*Carnavalet* muziejus), nutapė puikių portretų (*Vivant'as-Denonas*, 1812, Luvro muziejus). Reikėtų paminėti ir Guériną, kuris sėkmingai darė karjerą dirbdamas pagal užsakymus, kurių nesirinkdavo, tačiau itin kruopščiai rinkdavosi siužetus arba kurdavo juos pats. 1803–1805 m. jis lankėsi Romoje, Neapolyje. Sugrįžęs iš Italijos, neapolietiška tematika nutapė nedaug paveikslų. Sukūrė paveikslą *Bonapartas atleidžia Kairo sukilėliams* (1808, Versalis), bet daugiau dirbo pagal svetimšalių užsakymus, kurių tuo metu gaudavo gana daug. Mėgstama šio dailininko tematika – antikinė, stilius grakštus, kartais net galantiškas: *Aminto kapas* (1808, Luvro muziejus); *Aurora ir Kefalas* (Luvro muziejus ir Puškino muziejus, Maskva); *Iridė ir Morfėjas* (1810, Ermitažas, Sankt Peterburgas). Restauracijos laikotarpiu buvusio Victoro Regnault mokinio talentas dar kartą, paskutinį, sušvytėjo tokiuose kūriniuose kaip *Enėjas pasakoja Didonai apie Trojos nelaimes* (1815, Luvro muziejus) ir *Priamo mirtis* (1822, Anžeras). Tai nebaigto paveikslo eskizas, kuriame Baudelaire'as įžvelgė slaptą aistrą ir stulbinamą paprastumą. Guèrinas atgaivino svarbių dirbtuvių veiklą. Jose mokėsi Géricault, Delacroix, Sigalonas ir daug kitų garsių ano meto dailininkų. Apibendrinant to laikotarpio tapybą, reikia paminėti, kad Napoleonas Bonapartas reikalavo



Pierre Paul Prud'hon, *Mergelė* (piešinys), apie 1810 (Dižono dailės muziejus). Iš šio eskizo galime spręsti, koks dviprasmiškas buvo Prud'hono menas. Romoje paveiktas internacionalinio neoklasicizmo (Angelicos Kauffmann portretų), jis siekė Correggio maniera kitaip pavaizduoti Švč. Mergelę Mariją, bet nervingi veido bruožai, jausmingi vokai nedera su klasikiniu profiliu. Tai liudija, koks sutrikęs šis talentingas menininkas.
Ph. © Lauros-Giraudon



Antonio Canova, *Psichė, atgaivinama Amūro bučinio* (marmuras, 1787, Luvro muziejus, Paryžius). Skulptoriui pavyko dar kartą įamžinti istoriją, kurią pagal Apulėjo rašytinį kūrinį pavaizdavo šimtai menininkų. Psichė, iš pragaro nešdama Venerai skirtus kvepalus, iš smalsumo atidaro dėžutę, ir mirtinas kvapas ją nužudo. Tai paskutinis išbandymas, kurį jai reikėjo įveikti, kad galėtų likti su Amūru. Laimė, laiku atėjęs mylimasis prikelia ją iš mirusiųjų. Pasaulietinė, išsilavinusi to meto publika suvokė šio kūrinio prasmę: skulptūra, beje, pagrįsta puikiu kryžminiu judesiu, jaudinančiu ir be jokio neskoningumo šešėlio subtilumu, sulaukė didelio pasisekimo. *Ph. © Dagli Orti/T*

tapyti kuo daugiau nacionalinių siužetų (štai kodėl toks populiarus buvo Gros – teikdamas daug reikšmės visumai, jis kruopščiai, kaip menininkas realistas, nugludindavo visas detales). Alegorija ir idealizavimas, raiškos būdai, kuriuos naudojo akademiški dailininkai ir Davidas, jau nepriimtini. Viešpataujant autoritariniam režimui, dailininkų dirbtuvėse buvo galima laisvai kvėpuoti, nes kontroliuoti, kas jose vyksta, valdžia neturėjo laiko. Kad ir kaip būtų, menininkų polinkio į romantizmą tuometinis režimas netoleravo. Kaip žinoma, apie 1800 m. romantikai ir neoklasicistai sutarė puikiai. Išsivadavę iš klasicizmo gniaužtų, vadovaudamiesi savo skoniu ir įkvėpimu, jie sukūrė daug puikių kūrinių.

Neoklasicistinė skulptūra

Imperijos laikais Prancūzijoje ypač sustiprėjo neoklasicizmo pozicijos, todėl romantizmas kur kas sparčiau ir sėkmingiau plito likusioje Europos dalyje. Italijos gyvavimas ištisus penkiolika metų buvo glaudžiai susijęs su Bonaparto šeimos likimu. Įžengdavo ir pasitraukdavo armijos, provincijų sostines drebino krizės, tačiau amžių sandūroje menai Italijoje klestėjo. Romoje susiformavo dvi neoklasicistinės skulptūros mokyklos: italo Canovos ir dano Thorvaldseno.

Canova šiandien žinomas kaip skandalingos pusnuogės Pauline Bonaparte statulos (1808, Roma) autorius. Dar 1787 m. Romoje buvo

pastatytas jo sukurtas popiežiaus Klemenso XIV antkapinis paminklas, bet šis menininkas išgarsėjo tik kai sukūrė *Amūrą ir Psichę* (1792, Luvro muziejus) – romantinę sentimentalaus erotizmo kupiną skulptūrinę kompoziciją. Iš pradžių į Napoleono kvietimus skulptorius atsakydavo tylėjimu, paskui Paryžiuje protestavo prieš grobuonišką prancūzų politiką Italijoje, šios šalies meno vertybių gabenimą į Prancūziją. Sukūręs dvi didžiules imperatoriaus Napoleono statulas (1804–1811, Milanas ir Londonas), jis baigė „romėniškąjį" kūrybos laikotarpį. Kai buvo atrastos marmurinės Partenono skulptūros, Canovą ištiko šokas, nuo tada jo kūryboje ėmė dominuoti herojinės tematikos skulptūros (*Tesėjas ir Kentauras*, 1819). Vaizdavimo maniera pasidarė santūresnė, ramybe dvelkia net Dievo šventovė ir skulptūros, kurias šis menininkas pasistatė gimtajame kaime prie Trevizo savo paties šlovei įamžinti (apie 1819). Jo autoriteto vos neužtemdė Berthelis Thorvaldsenas, nuo 1812 m. žymiausias Romos skulptorius, gyvenęs ir kūręs Italijoje 1797–1838 m. Thorvaldsenas grįžo į Kopenhagą būdamas garsenybė. Palyginti su Canova, jo kūryba santūresnė, stilius, ypač religinių siužetų, nepasižymi išradingumu. Abu – ir Canova, ir Thorvaldsenas – buvo skulptoriai novatoriai, kiekvienas savaip kovojo su Pradier akademizmu skulptūroje.



Bertel Thorvaldsen, *Ganimedas,* apie 1830 (Nacionalinis muziejus, Kopenhaga). Dailaus jauno trojiečio (tai rodo frygiška kepuraitė) manieringa ir sausa figūra. Ji nepatraukia Jupiterio, bet dievas suvilioja jį pasivertęs ereliu. Garsiam danų skulptoriui labiau pavykdavo nedidelės moterų statulėlės, kurias jis mėgdavo kurti laisvalaikiu. *Ph. © Musée Thorvaldsens/T*

Romantiškoji Vokietija

Chronologijos požiūriu romantizmas Vokietijoje susiformavo anksčiau nei kitur, pirmiausia kaip literatūros ir filosofijos kryptis. Romantizmo idėjas skleidė literatūrinis *Audros ir veržimosi* sąjūdis. Vokietijos mene romantizmas ne toks ryškus, jis neperžengia teorinių diskusijų apie antikvarų ir estampų kūrėjų darbą ribų. 1796 m. Romoje staiga mirė tapytojas Carstensas, kurį Goethe laikė genijumi. Jis (kaip ir Thorvaldsenas) mokėsi Kopenhagoje pas neoklasicistą Abildgaardą, gavo Prūsijos karaliaus stipendiją, kad galėtų šiek tiek laiko pagyventi Italijoje. Romoje nebetapė, ėmė piešti, manydamas, kad tik piešinys gali geriausiai perteikti laukinę originalių graikų mitų dvasią, nors tie piešiniai tebuvo akademinės parodijos.

Siekis grįžti prie ištakų pakreipė vokiečių tapybą – Schicko *Apolonas tarp piemenų* (1807), Kocho *Herojinis peizažas su vaivorykšte* (1815, Karlsrūhė) – visai kitaip, negu norėjo publika. Tischbeino paveiksle *Idilės* (1812) daugiau klasicizmo apraiškų, o Philipas Otto Runge savo alegorinėse kompozicijose, kuriose simboliškai vaizduojamas pasaulio amžinumas, propaguoja panteizmą. Savo dailės teorijos straipsniuose Runge ieškojo spalvų ir garsų analogijų, dailės bendrumo su Pitagoro geometrija, susirašinėjo su Goethe. Gaila, bet tie jo kūriniai, kurie išliko (*Šventoji šeima ilsisi*, Hamburgas), toli gražu neatspindi autoriaus ambicijų. Ryškiausia vokiečių romantinės dailės figūra išlieka Casparas Davidas Friedrichas, parašęs ir dailės teorijos darbų. Šis dailininkas, pa-



Caspar David Friedrich, *Vienuolynas miške,* 1809 (Valstybinės pilys ir sodai, Šarlotenburgo pilis, Berlynas). Šis žymus vokiečių romantizmo atstovo paveikslas – tai meditacija apie erdvę, apie tai, kas skiria protą nuo Dievo (iš dalies jis tapatinamas su gamta), ir kaip galima šitai suvienyti. Rašytojas Heinrichas von Kleistas, jo amžininkas, sakė, kad tai tapyba, kuri atveria akis. Liūdną kapinių nuotaiką paryškina ir nudžiūvę medžiai, paveikslo centre – apleisto, sunykusio vienuolyno vartai. *Ph. © AKG, Paris*



Carl Gustav Carus, *Ryzengebirgo uolos,* 1826 (Dresdeno dailės muziejus). Be abejonės, čia įžvelgiamas mokslininko geologo pedantiškumas, bet dėl to, savaime suprantama, paveikslas tik dar labiau žadina smalsumą. Kontrastą sudaro trys keistos laiko slinktį ir ramybę simbolizuojančios uolos ir sunykę medžiai (vieni dėl atšiauraus klimato, kiti, pavaizduoti pirmame plane, dėl to, kad juos nukirto žiauri žmogaus ranka).
Ph. © Lessing/Magnum

smerktas gyventi vienatvėje, mirė būdamas psichinis ligonis. Pasirinkęs kruopščią atlikimo techniką, jis suteikė peizažams misticizmo, atsisakė erdvinio gilumo ir linijinės perspektyvos, kad išliktų iliuzijos efektas. Kartais atrodo, kad mažos žmonių figūrėlės susilieja su begaline erdve. Minėtini šie Friedricho kūriniai: *Vienuolis prie jūros* (1809, Berlynas), *Vienuolynas miške* (1809, Berlynas), *Kreidiniai krantai* (apie 1819, Vintertūras), *Leduose įšalęs laivas* (apie 1823, Hamburgas). Friedricho kūrybines tradicijas vėliau pratęsė Carlas Gustavas Carus. Šio gydytojo ir mokslininko, daugelį metų susirašinėjusio su Goethe, kūryba buvo gana kukli, bet autentiška (*Dirbtuvės mėnesienoje*, 1826, Karlsruhė). Jis kūrė tuo metu, kai romantizmui būdingas vidinis susikaupimas jau nebevertintas. Vidurio Europą užplūdo bydermejerio stiliaus realistiniai paveikslėliai (1820–1848).

1810 m. grupė jaunų menininkų, nutarusių priešintis akademinio mokymo sklerozei, išvyko iš Vienos į Romą ir ten, užsidarę Šv. Izidoriaus vienuolyne, atsidėjo kūrybai. Pasivadinę nazarėnais, jie studijavo Raffaello ir po jo kūrusių dailininkų sienų tapybą. Įsitikinę, kad jiems pavyko atgaivinti tikrąjį meną, tapė figūrines kompozicijas, menkavertes religines stilizacijas, kurias Hegelis ir Goethe vadino davatkiškomis. Kai kurie nazarėnai tapė freskas, kūrė vitražus Romoje, Miunchene, Berlyne, Vienoje. Tačiau jų darbo rezultatai buvo apverktini. Dauguma šių kūrinių – menkaverčiai, iki šių dienų jų išliko labai nedaug.

Anglų tapyba

XVIII a. vidurio anglų mene pastebimas susidomėjimas Shakespeare'o ir Miltono kūryba (Johnas Runcimanas, *Karalius Lyras per audrą*, 1767, Edinburgas). Būtent anglų romantizmo literatūros neoklasicizmo srovė (Keatsas) pasirodė jautri vaizduojamųjų menų įtakai, visas judėjimas patyrė Edmundo Burke'o (filosofo, Taurumo teoretiko), o vėliau ir kontrrevoliucijos įtaką. Jo mokinys tapytojas Jamesas Barry, nesuprastas menininkas, 1799 m. net buvo pašalintas iš Karališkosios dailės akademijos.

Tuo pačiu metu du Cozensai – Alexanderis (tėvas) ir Johnas Robertas (sūnus) – iš pagrindų atnaujino akvarelės techniką. Didžiojoje Britanijoje ypač išpopuliarėjo akvarele lietas peizažas. Šiam procesui daug įtakos darė Turneris. Kita vertus, net pačioje Karališkojoje dailės akademijoje po Tomo Gainsborougho mirties (1788) atsivėrė didelės galimybės jo konkurentui Reynoldsui: laisvai propaguoti Michelangelo kultą, tapyti tiek realistinius, tiek alegorinius moterų portretus. Anglų tapytojas George'as Romney meistriškai nutapė istorinių ir mitologinių kompozicijų, idealizuotų, elegantiškų didikų portretų (keletą Emmos Ward, būsimosios



Thomas Lawrence, *Princesės Dianos Lieven portretas*, apie 1812–1820 (Tate'o galerija, Londonas). Daug metų Lawrence'as kūrė Vakarų Europos karalių, kitų garsių Europos žmonių portretus. Pasinaudojus vienu kitu Reynoldso patarimu, jam gana greitai pavyko patekti į karaliaus rūmus, vėliau jis tapo Londono karališkosios dailės akademijos pirmininku. Dėl meistriškos technikos įgijo dailininko romantiko reputaciją, nors pats apie tai niekada nebuvo susimąstęs. *Ph. © Artephot/ Bridgeman*



Thomas Rowlandson, *Hipochondrija* (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Proto sutrikimas, su ankstyvuoju romantizmu tai neturi nieko bendra. Šiuo satyriniu paveikslu Rowlandsonas pašiepia žmogų, persekiojamą ligų baimės. Stilius agresyvus, paprastas, gana artimas Hogartho.
Ph. L. de Selva
© Arch. Larbor/T

ledi Hamilton, portretų, paveikslą *Ariana* (Grinvičas) ir kitų mitologinių personažų portretų (1786–1791). Iš esmės tai tradicinė tapyba, atitinkanti klasikinio meno kanonus. Kiek abejotina galima laikyti kito dailininko – šiek tiek vėliau kūrusio Williamo Etty kūrybą. Jis tapė legendinius ir romantinius siužetus (*Britomartas, vaduojantis gražiąją Amoretą*, 1833, Tate'o galerija). To meto Anglijoje moterų aktai – naujovė; paveikslų faktūra lygi, blizganti.

Du žymiausi anglų romantizmo dailės atstovai – nepriklausomi dailininkai Henry Füssli ir Williamas Blake'as. Svarbi detalė: abu dailininkai žavėjosi didžiuliu stebuklingu Loutherboungo žibintu *(Eidiphysikon)*. Didžiausio pasisekimo sulaukė spektaklis *Pandémonium*, pastatytas pagal Miltoną. Po kelerių metų paryžiečiai žavėjosi fantasmagorija, kurią sugalvojo fizikas Robertsonas (1794). Füssli kūrybos pagrindą sudaro 47 paveikslai, iliustruojantys Miltono *Prarastąjį rojų*, kuriuos, galutinai apsigyvenęs Londone, tapė dešimt metų (1790–1800). Šveicarijos tapytojas tapo Londono karališkosios dailės akademijos dėstytoju. Keistoko būdo, labai impulsyvus, vaidingas, gyvenimo pabaigoje Füssli tapo itin pamaldus. Beje, jaunystėje Füssli studijavo teologiją! Geriausiems jo kūriniams būdinga tobula kompozicija, šaltos prislopintos spalvos, fantastinėse kompozicijose daug ekspresijos, kartais net patetikos. Svarbiausi kūriniai: *Achilas stengiasi pagauti Patroklo šešėlį* (1803, Ciurichas), *Ledi Makbet* (1784, Luvro muziejus), *Botomas ir Titanija* (1794, Ciurichas), *Titanija, atrandanti stebuklingą žiedą* (1805, Ciurichas), *Išprotėjusi Kate* (1807, Frankfurtas).



Johann Heinrich Füssli, *„Nibelungų giesmės" iliustracija,* 1805 (Ciuricho dailės muziejus). Naiviai priimtas kaip „liaudies sielos" išraiška, po 1757 m. išspausdintas anoniminis ir padrikas Pareinės viduramžių pasakojimų rinkinys *Niebelungenlied* buvo daugiau romantikų sveikinamas, o ne skaitomas, iki pat jo „atgimimo", kuriuo pasirūpino pats Wagneris.
Ph. Walter Drâyer © Archives Larbor

Füssli puikiai piešė, sukūrė iliustracijų, akvarelių. Yra nutapęs arba nupiešęs moterų portretų – svajingų, su ekstravagantiškomis šukuosenomis, truputį gundančių, tačiau erotika subtiliai užmaskuota.

Füssli (1741–1825) estetika artima dviem jo bičiuliams – tapytojui Flaxmanui ir Blake'ui. Pastarasis akademiniams sluoksniams niekada nepriklausė, jam plastinė ekspresija būtina, bet nėra esminė. Šis poetas ir išskirtinis mąstytojas savo epopėjose ir aforizmuose *(Dangaus ir Pragaro sutuoktuvės)* originaliai traktuoja mitologinius barokinius ir ezoterinius filosofinius įvaizdžius, jo simbolika sudėtinga, tarsi ištrinama riba, skirianti tikrovę nuo vizijų. Blake'as sukūrė akvarelių, tapė tempera (apie 1805 ir 1820 m.), pagarsėjo kaip puikių medžio raižinių ir graviūrų autorius. Būdamas tikras profesionalas, Blake'as padarė gotikinių puošinių kopijas bažnyčiai, akvarelėmis, spalvotais ofortais iliustravo savo knygas, Bibliją. Tokią teksto iliustracijų ir kaligrafijos vienovę kaip jo eilėraščių rinkinyje *Nekaltumo dainos* (1789) buvo galima pamatyti tik viduramžių knygose. Blake'as išpažino savo tikėjimą: sveikino Prancūzijos didžiąją revoliuciją užsidėjęs raudoną frygišką kepuraitę, propagavo patriarchalinę poligamiją. Tačiau primityvizmo (estetine šio termino prasme) jo kūryboje nėra. Jis žavėjosi Michelangelo kūryba, su entuziazmu vertino senovės graikų meną (ar Flaxmanas buvo jo leidėjas?). Atmesdamas viduramžių antikos

natūralizmą, matematinio tikslumo mene bandė ieškoti gotikos (arba to, ką jis laikė gotika) elementų. Blake'ui – kūrybingai, savitos pasaulėjautos asmenybei – kiti menininkai beveik nedarė įtakos. Blake'as, be iliustracijų, sukūrė keletą kompozicijų poezijai (*Newtonas ir Nabuchodonosoras*, Jeruzalė, 1804–1820). Šio dailininko niekada nedomino tai, kas laikina ir nepastovu. Figūros Blake'o kūriniuose keistokos konstitucijos, raumeningos, glotnios, nes jam svarbiausia ne personažai, o simbolika, vizijos, fantastinė atmosfera.

Turtų Blake'as nesusikrovė, tačiau gerbėjų turėjo ne vieną. Iš jo kūrybos kartais įkvėpimo sėmėsi Füssli, jis turėjo bičiulių Šorehamo senjorų draugijoje (1820–1830), kurios narys buvo. Peizažistas Samuelis Palmeris tapė paveikslus, tarsi užlietus nematoma šviesa. Antras anglų romantizmo etapas siejamas su dailininkų Williamo Turnerio ir Johno Martino vardais. Europoje ypač išpopuliarėjo pastarojo graviūros, didžiulės kompozicijos. Anglai romantikai ėjo kiek kitokiu keliu. Blake'o kūrybą gana palankiai



Johann Heinrich Füssli, *Somnambuliškoji Ledi Makbet*, 1784 (Luvro muziejus, Paryžius). Amžiaus pabaigoje teatrai ėmė statyti Shakespeare'o kūrinius, matyt, spektaklis ir įkvėpė dailininką sukurti šį paveikslą. Siekdamas geriau išryškinti veidą, Füssli apgaubia jį prieblanda. Šio autoriaus kūryboje tai vienas svarbiausių raiškos elementų. Shakespeare'o tragizmą dar prieš Freudą įžvelgė romantikai. Tai nesąmoningų žmogaus instinktų nuojauta. *Ph. © RMN/H. Lewandowski*

vertino, bet niekada jos nesuprato prerafaelitai ir įžvalgesni poetai, pavyzdžiui, Swinburne'as. Tikro pripažinimo šio dailininko kūryba sulaukė tik XX a.

Beje, reikėtų paminėti, kad dar 1803 m. Didžiojoje Britanijoje egzistavo specializuota peizažo mokykla (Johnas Crome'as Noridže). Prancūzijos didžiosios revoliucijos ir Napoleono laikais suklestėjo karikatūros žanras (Rowlandsonas, Gillray, Cruikshankas). Socialinė anglų karikatūra pranoko tos pačios pakraipos prancūzų karikatūrą kandumu, tačiau padorumo ribų neperžengė. Prancūzijoje vyravo politinė, antimonarchinė karikatūra, kartais pernelyg hiperbolizuota. Ypač negailestingai buvo pašiepiama aristokratija ir Prancūzijos karalius Liudvikas XVI! Iškelta hipotezė, kad kai kurias karikatūras buvo matęs Francisco Goya. Ir vis dėlto jis pelnė šlovę ne karikatūromis.



William Blake, *Amžinybė*, 1827 (Mančesterio universiteto Meno galerija). Mišri Blake'o technika (ofortas, tušas, akvarelė) daro labai stiprų poveikį. Šis baisus senis, geometriškai, kaip koks Platono sekėjų dievas, kuriantis pasaulį, kilo iš Biblijos ir kabalos *Dienų senolio* prisiminimų, pergalvotų amžinybės apsėstos karštligiškos Blake'o vaizduotės. *Ph. J. L. Charmet © Larbor/T*



William Blake, *Dante's „Pragaras", gašlumo ratas, Paolas ir Frančeska* apie 1824–1827 (Miesto muziejus ir meno galerija, Birmingamas). Iliustruodamas kitų autorių kūrinius, Blake'as liko ištikimas jį persekiojančioms įkyrioms mintims. Apvija, kurioje prakeiktieji atrodo plaukiojantys, primena labai dažnai jo naudojamą metaforą (spiralę). *Ph. © Artephot/ Bridgeman*

Vienišius Goya

Kalbant apie Goyą, galima užginčyti bet kokią paprastą meno istorijos periodizaciją, taip pat jos suskirstymą nacionalinėmis mokyklomis. Goyos menas yra „visiškai ispaniškas", tebūnie. Jis nuolat maištavo prieš dominuojančias jo jaunystės įtakas, venecijietišką stilių, o vėliau – prieš neoklasicizmą. Bet kartu jis buvo visos Europos pasąmonės išraiška: jis dalyvavo XVIII a. pabaigos „gotiškojoje" srovėje (atrodo, jos nė nepažindamas) ir tuo pačiu metu pranašavo naują pasaulį. Jis tapė kanibalizmo scenas (Bezansono muziejus) su bauginamu pasimėgavimu. Argi jo *Saturnas* – ne revoliucija, ryjanti savo vaikus?

Kolosas (Prado muziejus, 1802–1812), kurio šešėlis priverčia išsigandusius žmones ir gyvūnus bėgti į kitą kalno pusę, snaudžia mėnesienoje, nekreipdamas dėmesio į tai, kad visus apėmusi panika. Ar tik tai ne Napoleono invazija? Goya pranoksta patį psichoanalizės mokslą (kaip Blake'as, tik jo sfera kita): tas, kuris susaisto save priesaika su velniu, yra seminaristas (*Užkerėtasis*, apie 1799, Londonas). Goya – ne tik antiklerikalas, jam susirūpinimą kelia kiekviename žmoguje egzistuojantis blogis, kurio šaknys glūdi pasąmonėje (vėliau šį reiškinį analizavo Freudas). Menininkas tapo karo baisumų liudytoju, jis piktinosi, maištavo, tačiau žinojo, kad Napoleono pralaimėjimas privers tamsią feodalinę Ispaniją, kurios jis nekentė, atsirevanšuoti. Karališkojo dvaro portretistas sielos gilumoje buvo respublikonas. Negana to, kad buvo draskomas vidinių prieštaravimų,



Francisco de Goya, *Didysis ožys,* apie 1799 (Lazaro Galdiano muziejus, Madridas). Tiesioginė liaudies prietarų transkripcija: tikėta, kad šabo naktį velnias pasirodydavo savo garbintojoms raganoms, šios aukodavo jam gyvus ar mirusius vaikus ir net embrionus. Vietovės atšiaurumas, ribota erdvė, vakarinės sutemos suteikia haliucinacijų tikrumo šiam „nepažįstamų dalykų kupinam košmarui" (Baudelaire). Galbūt šis piešinys (*Los caprichos* amžininkas) yra alegoriškas bet kurios religijos, besiremiančios intelektualine tamsa ir sterilumu, demaskavimas. Raganos galėtų būti abortus darančių moterų simbolis. *Ph. © Artephot/Oronoz*

pasiekęs kūrybinės brandos aukštumas (1792–1799) menininkas visiškai apkurto ir dėl to dar labiau nutolo nuo visuomenės.

Ir vis dėlto ne dėl tragiško likimo Goyai keletą labai jaudinančių puslapių yra paskyręs Baudelaire'as, kuris toli gražu nebuvo susipažinęs su visa dailininko kūryba. Goya tapo autoritetu, jo vardas minimas šalia tokių dailininkų, kaip Delacroix, Daumier ir ypač Manet. Keitėsi tapytojo kūrybos stilistika: atsisakęs rokoko, Goya mokėsi iš Rembrandto, Velázquezo, jo tapymo maniera tolydžio darosi laisvesnė (žinoma, būta ir nesėkmingų periodų, dažniausiai kai itin sunkiai sirgo). Fantastiniai regėjimai, sarkazmas reiškiamas realistine maniera, maždaug nuo 1810 m. kūriniuose vyrauja juodos, rudos spalvos, platūs potėpiai. Iš vėlesnių kūrinių matyti, kad autorius išimtiniais atvejais vėl naudoja peilį, o įkyri juoda spalva pagyvinama ryškiais potėpiais. Ilgą laiką labiausiai domėtasi tik meistriškai



Francisco de Goya, *Sardinės laidotuvės,* iki 1813 (Karališkosios San Fernando meno akademijos muziejus, Madridas). Iki prievartos pažeista technika išlieka lengva. Būtent stilizuodamas veidus Goya pildo žiūrovų norą matyti paviršutinišką, laiko dulkėmis apneštą humaniškumo veidrodį, tenkinimąsi tuščiais ritualais. Šioje liaudies šventėje nejuntamas joks džiaugsmo protrūkis. Tai tėra karnavalo, kurio gili prasmė (gamtos vaisingumas) jau prarasta arba užmaskuota, suirutė. Specialiai parinktomis skurdžiomis spalvomis paveikslas primena graviūrą. *Ph. J. Martin © Larbor/T*

Francisco de Goya



Gegužės trečioji, *1808*, 1814 (Prado muziejus, Madridas). Ribotoje šio paveikslo erdvėje vaizduojama baisi sukilėlių sušaudymo scena. Dailės istorijoje tai, ko gero, pirmas paveikslas, kuriame girdėti ir liaudies balsas. Kareivių veiduose nieko negalima įžvelgti, jie tėra žudymo įrankis.
Ph. Scala © Arch. Larbor

1746. Francisco Goya y Lucientesas gimsta Fuendetode (Saragosos provincija). Apie pirmuosius kūrybinius jo žingsnius mažai kas žinoma. 1767–1771 m. gyvena Romoje. Tik 1773 m. jis ima viešai dalyvauti nedideliame Madrido menininkų susibūrime. Sukuria 43 gobelenų kartonus (Prado muziejus) karališkajai manufaktūrai.
1780. Priimamas į Madrido San Fernando meno akademiją, tampa akademiku. Nutapo paveikslą *Kristus ant kryžiaus* (Prado muziejus). Tapo pagal didikų, kurie jį proteguoja, užsakymus (*Grafas Florinda Blanca*, 1783, Prado muziejus, Madridas).
1786. Tampa karaliaus rūmų dailininku. Garsesni tų metų jo kūriniai: kunigaikštienei Osunai – *Kaimo scenos* (1787), Valensijos katedrai – *San Francisco de Borja*.
1789. Naujasis karalius Karolis IV paskiria jį savo rūmų dailininku. Daugiausia tapo didikų portretus. Vyrauja šviesiai pilkų ir žalių spalvų tonai (*Markizė Solana*, Luvro muziejus).
1792. Išryškėja pirmieji kurtumo požymiai. Sukuria paveikslų ant metalo: *Tauromachijos scenos*, *Klajojantys komediantai* (Prado muziejus), *Pamišėlių namų kiemas* (Dalasas).
1795. Artimai bendrauja su hercogiene Alba, nutapo daug jos portretų. Paskiriamas Madrido meno akademijos prezidentu.
1798. Nutapo *Apsirengusią machą* (Prado muziejus, Madridas), vėliau ir *Nuogą machą* (1803, Prado muziejus, Madridas). Tai du žinomiausi Goyos paveikslai, išgarsėję, matyt, dėl to, kad buvo apipinti legendomis (net

Hasta su abuelo, serijos *Los caprichos* graviūra, 1799 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Parduoti buvo skirta labai mažai egzempliorių, mat bijota cenzūros. Šiaip ar taip, tai nebuvo kliūtis – kūrinys iš karto buvo pastebėtas ir palankiai įvertintas. Goya tokios pat sėkmės sulaukė 1813 m. sukūręs *Disparates*. Pasirinkdamas nonsenso raišką, Goya šiurkščiai pašiepia žmonių ydas. Dėl tokio išmonės brutalumo satyra priartėja prie fantastikos ribų. Čia menininkas pašiepia maniją domėtis savo genealogija. Anot jo, asilą pagimdyti gali tik asilas ir tik asilas gali užsigeisti ieškoti savo protėvių šaknų. *Ph. Coll. Arch. Larbor*



kalbėta, neva tarp jo ir hercogienės Albos buvo užsimezgęs romanas).

1799. Sukuria *Los caprichos*. Nutapo du karalienės portretus. Paskiriamas pirmuoju karaliaus rūmų dailininku.

1800. Nutapo paveikslą *Karolio IV šeima* (Prado muziejus, Madridas).

1810. Pats aktyviai dalyvaudamas ispanų nepriklausomybės kovose su prancūzais, sukuria graviūrą *Karo baisumai*, 1814 m. nutapo *Dos de Mayo* ir *Três de Mayo*, daug natiurmortų (*Avino galva*, Luvro muziejus). Tai labai vaisingas kūrybinis laikotarpis. Sukuriami garsūs kūriniai: *Sardinės laidotuvės* (Prado muziejus), *Flagelantų procesija*.

1814. Per Ferdinando VII malonę sugrįžta į Ispaniją. Nutapo paveikslą *Filipinų chunta* (Kastras).

1816. Sukuria ciklą *Tauromachija* (33 graviūros). Bando jėgas litografijos srityje, paskui kuria ofortus, kaip antai *Disparates* („Patarlės").

1820–1822. Tapo aliejiniais dažais paveikslus ant savo namo sienų (vadinamieji *Kurčiojo namai*). Tai paveikslų ciklas, kuriame atsispindi autoriaus vienatvė ir mirties baimė (Prado muziejus, Madridas).

1823. Išvyksta iš Ispanijos, emigruoja į Paryžių, paskutinius ketverius gyvenimo metus praleidžia Bordo; gauna karaliaus dailininko pensiją. Per kelerius ramaus gyvenimo metus sukuria puikių, emocingų, su polėkiu nutapytų paveikslų, pavyzdžiui, paveikslą *Pienininkė* (Prado muziejus, Madridas).

1828. Goya miršta. Jis palieka tūkstančius kūrinių, apie kuriuos pasakojamos legendos.



Francisco de Goya, *Senės,* arba *Laikas,* 1796 (Dailės muziejus, Lilis). Romantiška greitai prabėgančios jaunystės tema šiame paveiksle vaizduojama kaip makabriška košmaro scena. Ryškus simbolis: vietoj tradicinio dalgio Laiko rankose – paprasčiausia šluota. *Ph. © Lauros-Giraudon*

nutapytais Goyos portretais (*Donja Isabel de Poncel,* 1806, Londonas), nors pats autorius, kaip ir daugelis to meto tapytojų, teigė, kad portretus tapė tik tam, kad užsidirbtų pragyvenimui.

Reikėjo suteikti Goyai deramą vietą istorijoje, taip pat atlikti psichoanalitinį jo evoliucijos tyrimą: iš pradžių tai nesąmoninga kritika dirbtinio pasaulio, kuriam jis dirba (*Gūžynės,* 1789, Madridas); žiaurios fantazijos, kaip antai *Sardinės laidotuvės,* arba *Beprotnamis* (apie 1795, Madridas); romantiškas flirtas su hercogiene Alba (apie 1797), vėliau – sunkiai pakeliama vienatvė. 1803 m. Goya, bijodamas inkvizicijos teismo, varinius *Los caprichos* lakštus (racionali jų fantazija atsigręžė prieš jį patį) padovanojo Karoliui IV. Šį silpną karalių, savo globėją, 1814 m. jis įamžino nutapydamas kvailio Ferdinando VII portretą. Kupinas nevilties garsusis *Autoportretas* (1816, Prado muziejus) – „audringos meninės vaizduotės rezultatas". Šie žodžiai yra paties Goyos, tik jis šitaip kalbėjo apie savo *Los caprichos.* Tą patį galima pasakyti ir apie ofortus *Disparates* (1813–1822). Nepaisant didelio palikimo, šlovės, kurią Goya didvyriškai išsikovojo dar būdamas gyvas, nepaprastas vidinis jo potencialas buvo deramai įvertintas tik XX a. Šio menininko didybės techniniais matavimo vienetais neišmatuosi, greičiau ji vertinama pagal tai, iš kokių gilių prarajų jam teko pakilti.

Nuo nerimo iki melancholijos



Anot Gautier, Chateaubriand'ui galima priskirti tris nuopelnus: pirma, jis „prikėlė gotikinę katedrą", antra, „vėl atvėrė uždarą gamtą", trečia, „atrado moderniąją melancholiją". Pastarasis teiginys labiausiai abejotinas, nors iš esmės nėra klaidingas. Iš tikrųjų Chateaubriand'o kūryboje neaptiksi didžių atradimų, tačiau joje apstu akimirkų, kai kūrėjo nerimas perauga į jausmą, vadinamą gyvenimo nuoboduliu. Nors tas jausmas visai nenaujas, buvo žinomas dar antikos laikais, o jo ištakų reikia ieškoti tokiuose reiškiniuose kaip istoriniai perversmai, seksualumo krizė, tradicinio religinio jausmo praradimas. To laikotarpio šviesuoliai, pavyzdžiui, Sade'as ir Charles'is Nodier puikiai suvokė, kad „velniška literatūra", pakeitusi gotikinį romaną, neturi nieko bendra nei su revoliucija, nei su baisiais jos padariniais.

Žinoma, tarp to meto įvykių ir vaizduojamojo meno nėra jokio priežastinio ryšio, tačiau tų įvykių atmosfera po kurio laiko, šiek tiek pavėluotai, paveikė ir meninę kūrybą. Šiuo požiūriu pirmauja Prancūzija, iš dalies ir Didžioji Britanija. Audringi istoriniai įvykiai darė poveikį ir Goyos kūry-



Caspard David Friedrich, *Vyko paplūdimys*, arba *Trys žmogaus amžiai*, apie 1835 (Leipcigo dailės muziejus). Vienas iš daugelio Friedricho paveikslų, kuriame siekiama apibendrinti žmogaus būtį. Čia pavaizduota dailininko šeima Baltijos pajūryje. Pasirėmęs lazda vyriškis – pats autorius, vyras su cilindru – sūnėnas, kiti trys personažai – tapytojo žmona ir abu vaikai. Burlaivis centre ir vaikų figūrėlės simbolizuoja gyvenimo tęstinumą, o laivas ant seklumos tarsi primena, kad mirtis neišvengiama. Prieblanda, kurioje švyti dangus, – galbūt aliuzija, kad siela nemirtinga? Subtilus Friedrichui būdingas koloritas, potėpiai – smulkūs, šiek tiek gruboki, kartais susiliejantys.
Ph. © AKG, Paris

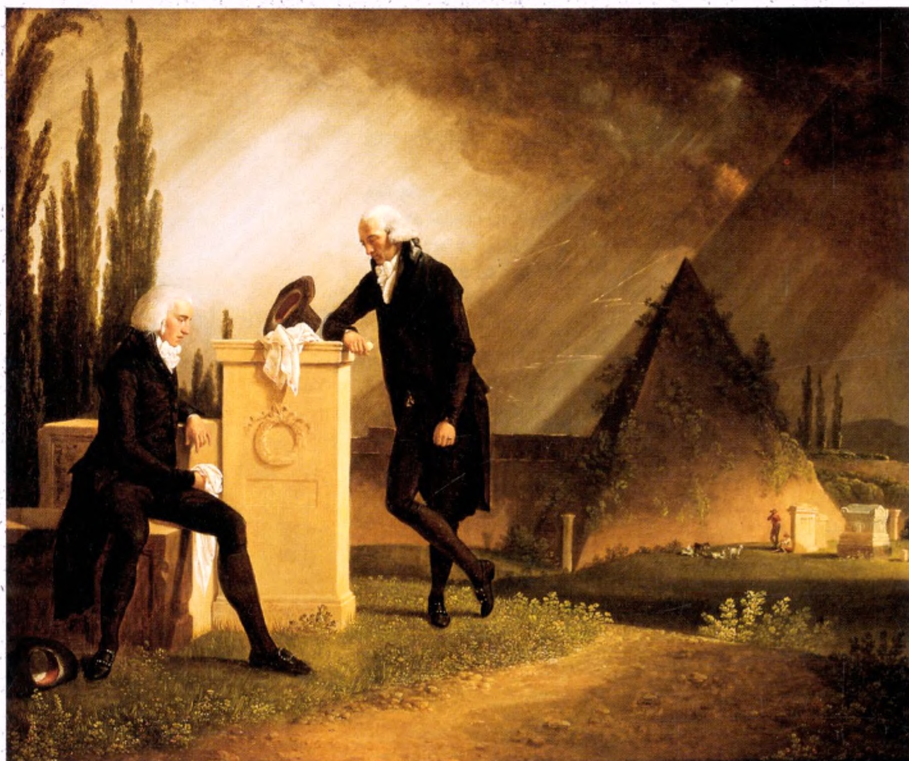
bai. Pažymėtina, kad Vokietijoje žmonių protus labiausiai išjudino ankstyvojo vokiečių romantizmo literatūra. Pavyzdžiui, Youngo poemos *Skundas*, arba *Nakties mintys apie gyvenimą, mirtį ir nemirtingumą* (nuo 1769 m. ši knyga buvo nuolat perleidžiama), vinjetėse jau galima įžvelgti nerimą, kurio kulminacija bus Prancūzijos didžioji revoliucija.

Danguje išvydus krintantį šviesulį, sakoma, kad kažkas mirė, tačiau stebint revoliucinį terorą, per kurį masiškai žudomi žmonės, apie mirtį niekas negalvoja. Tuo metu kruvini imperijos sukeltų karų mūšiai, per kuriuos žuvo daugybė žmonių, net nebuvo vadinami skerdynėmis.

Dar 1804 m. kažkoks Vafflard'as nutapė nekrofiliškų, kartais net incestu dvelkiančių paveikslų ir pavadino juos *Youngas laidoja savo dukterį* (Angulemo muziejus). Revoliucijos išvakarėse Gamelinas, *Tvano* (1780, Karakaso muziejus) autorius, išleido „keistybių" rinkinį, kurio pagrindiniai veikėjai skeletai išdarinėja neįtikimus dalykus.

Baisių žudynių vaizdų, kurie gąsdina pačius žudikus, nėra tik romanų estampuose, tačiau daug

Nuo nerimo iki melancholijos



Jacob Sablet, *Romos elegija*, 1791 (Bresto muziejus). Dviejų žmonių portretas protestantų kapinėse Romoje daro niūrų, slegiantį įspūdį ir neturi nieko bendra su „pasisavintu" Goethe's poemos pavadinimu. Piramidė ir antkapis primena antikos laikus. Šis mažo formato paveikslas – itin subtilus, jame kuriama romantiška atmosfera. Šveicarų dailininkas Sablet, Liusjeno Bonaparto draugas, dvidešimt metų gyveno Italijoje.
Ph. © *musée de Brest*

jų galima aptikti oficialiuose salonuose eksponuojamuose kūriniuose (Drouais *Marius Mintiurne*, 1786, Luvro muziejus; Suvée *Admirolo Coligny mirtis*, Dižono muziejus).

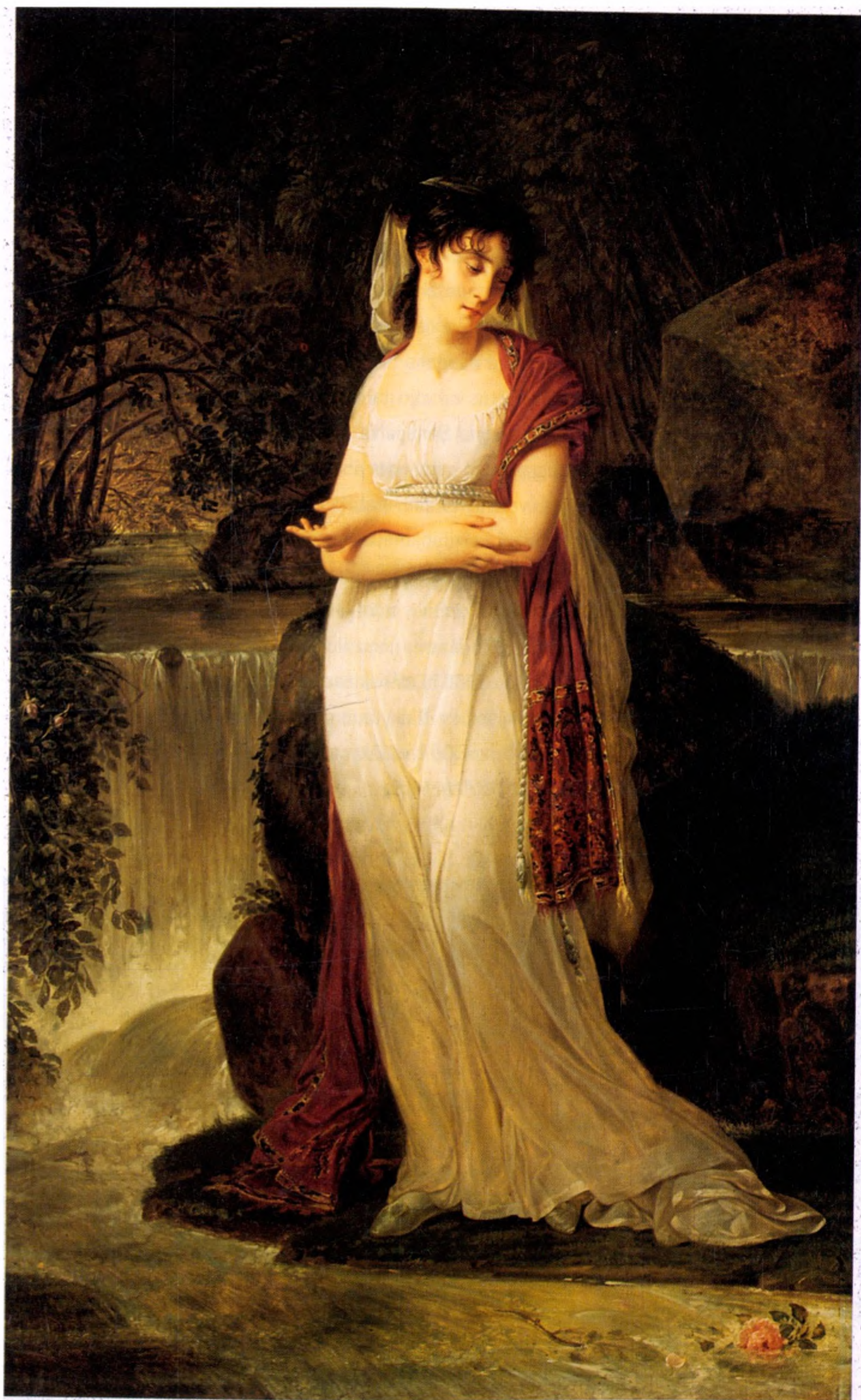
Kartą, mačiusi ir Prancūzijos didžiąją revoliuciją, ir imperijos laikotarpį, išgyveno katastrofą, ji sukėlė „praėjusio amžiaus ilgesį". Skoniai ne itin pasikeitė, tačiau jų tenkinimo būdai dabar jau buvo kitokie nei anksčiau.

Vėl atgaivintas fantastinis vėlyvajam barokui būdingas chimeros motyvas, kurį intensyviai naudojo tiek revoliucionieriai, tiek jų priešininkai (Desprez, *Chimera*, 1777). Po 1815 m. šis motyvas itin skatino fantazuoti (Hugo).

Didžiojo teroro vaizdus išstūmė melancholiški kapinių vaizdai, „senovės griuvėsių" nostalgija (Cézaras Vanloo, 1801; Daguerre'as, 1826), iš riterių romanų ir Osiano giesmių įkvėpimo sėmėsi Wrightas (*Miravantas, atidengiantis savo protėvių kapą*, apie 1780, Derbis).

Liguista melancholija, kuri Prancūzijoje pamažu ėmė nykti po 1820 m., gali būti persmelktas ir sentimentalus pasakojimas (Bonnemaisonas, *Jauną moterį užklupta audros*, 1799), ir garsus kūrinys (*Virginijos žūtis Il de Franse*, 1789 m. vasara; šis vienas paskutinių Vernet šedevrų yra Sankt Peterburge). Pierre'as Prud'honas tapė alegorijas, Géricault darė tiesiogines užuominas (*Sužeistas kirasyras palieka mūšio lauką*, 1814, Luvro muziejus); šis paveikslas dar vadinamas *Nužudytojo etiudu*).

Gros batalinėse kompozicijose galima įžvelgti naują tokio pobūdžio paveiksluose dalyką – užuojautą. Delacroix pasijuto esąs neramiausias Shakespeare'o teatro personažas Hamletas. Sentimentalusis romantizmas netapo pozityviu reiškiniu, tačiau amžiaus pabaigoje jis vėl atgimė.



Antoine Gros, *Christine Boyer, pirmoji Liusjeno Bonaparto žmona*, apie 1801 (Luvro muziejus, Paryžius). Ši moteris anksti mirė. Nukritusi ant žemės rožė – artėjančios dramos aliuzija. Jauna, švelniai mylima Liusjeno žmona nutapyta su simpatija jos mėgstamo gamtovaizdžio fone. Krioklys tarsi simbolizuoja bėgantį laiką. Tuo metu tapyti mirusių asmenų portretus buvo madinga: audringa istorija mėgsta būti įamžinta.
Ph. © RMN/R. G. Ojeda

ROMANTIZMO EKSPANSIJA

1817 m. galutinai sugrįžus į valdžią Liudvikui XVIII, Paryžiuje vėl buvo atidarytas Salonas. Aiškiai matyti, kad dailininkai stengėsi išaukštinti sugrįžusių Burbonų ir jų protėvių giminę. Teroro aukų tema gvildenama labai santūriai, dažniausiai paveiksluose vaizduojamos karališkosios šeimos geradarystės dar iki revoliucijos. Eksponuojamų kūrinių konservatyvumas arba sentimentalumas ramina publiką, paveikslų tematika dažniausiai religinė. Pirmiausia toks posūkis paaiškinamas tuo, kad daugelis tiek garsių, tiek visuomenei dar nežinomų autorių ilgus metus eikvojo talentą daugiau ar mažiau šlovindami imperatoriaus Napoleono Bonaparto žygius. O Liudvikas XVIII, nors nebuvo itin religingas ir, ko gero, pats abejojo monarchijos ilgaamžiškumu, ėmėsi mecenato vaidmens. Jam patiko tik istorinės tematikos kūriniai, kuriuose nostalgiškai vaizduojami feodalizmo laikai. Dėl to atgimė trubadūrų žanras, su ilgesiu buvo prisimenami feodalizmo laikai. Pasirodė manieringų nuobodžių kūrinių, nors jaunesnės kartos menininko Franc¸ois Granet kūryba meniškumu nenusileido Ingres'o talentui. Pastarasis, puolamas kritikų, nuo 1806 m. užsisklendė Romoje. Savo paties iniciatyva pratęsęs legalaus valstybės išlaikytinio statusą, jis sukūrė daug portretų. 1817–1819 m. Liudviko XVIII užsakymu Ingres'as nutapė Versaliui paveikslą *Rožė išvaduoja Angeliką.*

Carlo Rossi, puslankio formos arka, kuria sujungtas vyriausiojo štabo dviejų korpusų pastatas, 1819–1829, Sankt Peterburgas. Italų kilmės architektas, grynojo ampyro atstovas, sukūrė Sankt Peterburge daug architektūrinių ansamblių. Jam turėjo įtakos Percier ir Fontaine'as. Negirdėtas dalykas, kad nugalėtojai savo šalyje taip gerbtų nugalėtąjį.
Ph. © Tripelon-Jarry/Top



1817 m. Saloną temdė savo paveikslų neeksponuojančio didžiojo Davido šešėlis. Po restauracijos Davidas, vienas iš Liudviko XVI teismo dalyvių, neteko pilietybės ir turto. Jis išvyko iš Prancūzijos ir apsigyveno Briuselyje. Liudvikas XVIII buvo linkęs jį amnestuoti, tačiau Davidas jo malonės atsisakė. Paryžiuje kai kurie buvę jo mokiniai – „barzdočiai", „mąstytojai" – kartais dar imdavo reikštis, bet dauguma po restauracijos paliko kraštą (pavyzdžiui, Brocas išvyko į Lenkiją). Davidas ir toliau tapė neoklasicistinius antikinius siužetus (*Sapfo, Faunas ir Amūras*, 1807, Sankt Peterburgas), nepriekaištingi darbai stebino drąsiu, netikėtu koloritu: *Amūras ir Psichė* (1817, Klivlandas), *Marsas ir Venera* (1824, Briuselis). Davidas per savo mokinius Hennequiną ir Navezą (nemažai mokinių jis turėjo ir Briuselyje) prisidėjo prie moderniosios tapybos atsiradimo Belgijoje.

Garsieji Paryžiaus dailininkai krypo į klasicizmą, o toks tapytojas kaip Gros (Davidas patikėjo jam savo dirbtuves), siekdamas garbės, žudė savo talentą. (1811–1824 m. Gros tapė Panteono kupolą).

Kiek geriau sekėsi Talleyrand'o proteguojamam tapytojui Gérard'ui, kuris nuo 1814 m. atlikdavo oficialius užsakymus – tapė karaliaus ir jo aplinkos žmonių portretus. 1819 m., kai šis dailininkas atidarė prabangų saloną, jis tapo dar populiaresnis. Gérard'as išgarsėjo nutapęs paveikslą *Henriko IV įžengimas į Paryžių* (1819), kuriame alegorija beveik nemaskuojama, vėliau sukūrė paveikslą *Karolio X karūnavimas* (1829), tačiau šis kūrinys prie šedevrų nepriskiriamas. Karališkojo dvaro užsakymu Girodet paveikslų serijoje įamžino Vandėjos vadus. Užsakymas buvo gana savotiškas: galima vaizduoti viską, išskyrus kovų scenas! Pagarsėjęs originalumu Prud'honas (*Venera, Himenėjas ir Amūras;* pilkai auksinių tonų grizailė, Luvro muziejus) tapo nebemadingas. Prud'honui nepavyko baigti paskutinių paveikslų; jo akyse nusižudė Constance Meyer, jo mokinė, kurios, nepaisant abiejų noro, jis negalėjo vesti, o po poros metų, 1823-aisiais, mirė pats Prud'honas.

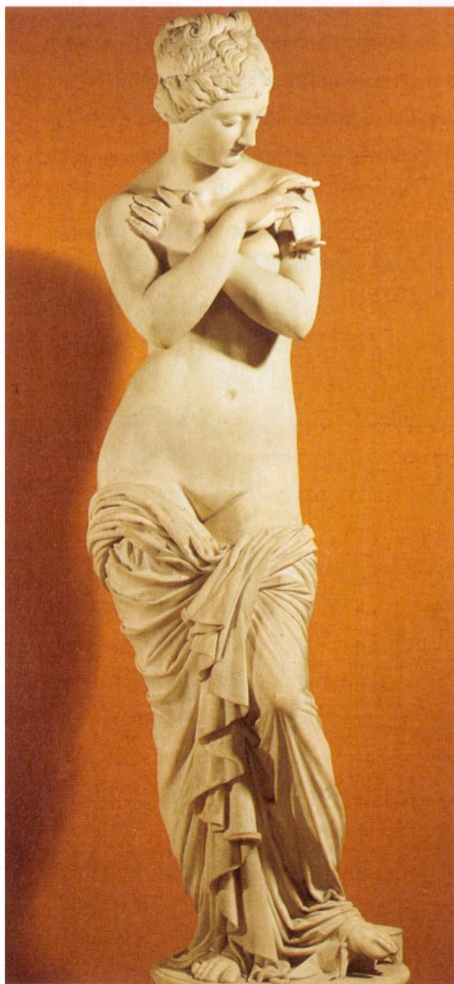


Kiti dailininkai, ne tokie garsūs, tvarkos pasikeitimą išgyveno lengviau. Tai pasakytina ir apie kitokius menininkus: nuo visuomeninės paskirties pastatų nugramdžius sparnus, būdavo iškalamos arba prilipdomos lelijos, ir to pakako norint vadintis menininku. Tapytojas Gros pradėjo dekoruoti Panteoną Napoleonui Bonapartui, o baigė Karoliui X. Restauracija didelės įtakos estetikos raidai neturėjo, nes tuo metu didžiausi pakitimai vyko pačioje visuomenėje, dar įpratusioje gyventi pagal respublikonų ir Napoleono sukurtus įstatymus.

Paryžiuje buvo pastatyta arba restauruota daug svarbių objektų, pagaliau Huvet baigė Šv. Marijos Magdalietės bažnyčią, pradėtą statyti dar Liudviko XVI laikais, tuo pačiu metu baigtas ir biržos pastatas (pradėtas 1806 m.). Geriausias Napoleono architektas Fontaine'as ėmėsi itin rojalistiškos Atpirkimo koplyčios (1816–1826)! Vyraujantis architektūros stilius, ypač bažnyčių, – pseudograikiškas, Liudviko XVI epochos, nors statant

bažnyčias akivaizdi ir romėnų bazilikų stiliaus įtaka. Maždaug iki 1826 m. buvo statoma daug „neopompėjinio" stiliaus ištaigingų pastatų; praėjus bandymų grįžti prie antikos laikotarpiui jie vėl buvo įmantriai dekoruojami. Kartais įamžinant kai kurių asmenybių atminimą buvo ieškoma istorinių sąsajų. Paryžiaus Dievo Motinos katedroje paminklas, kuriuo įamžinti Napoleono nuopelnai, gotikinis (prisimenant Karolį Didįjį), Reimse gotikiniu paminklu įamžintas Karolis X. Abu paminklai – tai gotikinės fantazijos, neturinčios nieko bendra su restauracijos laikotarpio pabaigos neogotika.

Imperijos laikais skulptūroje vyravo neoklasicistinis stilius, todėl į šią meno sritį romantizmas skverbėsi labai palengva. Pradier (vėliau sukūrusio antkapinį Napoleono paminklą) Santarvės aikštės statulos *(Lilis ir Strasbūras)* tik netobulai parodo jo troškimą susieti helenizmą ir tam tikrą naujovišką gyvumą. Žymiausi skulptoriai romantikai buvo Davidas d'Angers'as ir Rude'as. Pirmasis kūrė medalionus su labai išraiškingais amžininkų portretais, įliedamas iki kraštutinumo subtilaus, bet nepaneigiamai stipraus sąmojo. Norėdamas pagausinti savo kolekciją (sukūrė apie 500 medalionų; gausiausia kolekcija saugoma Luvro muziejuje), apvažiavo visą Europą. Be medalionų, d'Angers'as kūrė dar ir portretinius biustus (*Goethe*, 1831; *Paganinis*, 1830, ir kt.). Šiais biustais jis daug geriau atskleidė savo asmenybę nei kurdamas oficialiai užsakytas skulptūras. Pastarosios šiam senam Davido bendravardžiam mokiniui ir respublikonui ne itin sekėsi. Mažiau žinomo jo mokinio Préault romantinė raiška itin stipri (*Žudynės*, 1834, Šartras). Žymiausias to laikotarpio skulptorius buvo Rude'as. Neatsisakydamas tradicinės klasikinės skulptūros, jis domėjosi naujomis tendencijomis, ypač epopėjų siužetais (*Merkurijus*, 1827); vėliau nukrypo į grynąjį realizmą, o šis virto akademizmu, tik kiek besiskiriančiu nuo jau žinomo (*Gaspard'as Monge'as*, 1848). Skulptorius Rude'as tuo metu išgarsėjo, baigė skulptūrines Triumfo arkos (Žvaigždės aikštėje) kompozicijas, kurios papuošė konstrukciją, pradėtą Chalgrino – seno, dar Liudviko XVI laikų, architekto, 1803 m. grįžusio iš emigracijos. Iki pat imperijos žlugimo darbą tęsė būrys jo ne itin talentingų mokinių. Beje,



Jean Jacques (James) Pradier, *Psichė,* 1824 (Luvro muziejus, Paryžius). Madingiausio Liudviko Pilypo laikais paryžiečio skulptoriaus kūrinys. Menininkas sėmėsi įkvėpimo iš romantikų tapybos. Didelę įtaką jam padarė Gérard'o paveikslas *Psichė.* Šiame paveiksle Psichė buvo pavaizduota visiškai nuoga, o čia krūtis ji prisidengusi rankomis.
Ph. H. Josse © Larbor/T



François Rude, *Marselietė,* 1830–1836, Triumfo arka, Paryžius. Grupinė kompozicija, vaizduojanti 1792 m. išvykstančius savanorius. Moderni alegorinė skulptūra, jos masyvumas net groteskiškas. Tai vienas akivaizdžiausių pavyzdžių, liudijančių revoliucijos ir romantizmo sąsajas. Rude'ui pavyko sukurti vieningą kompoziciją – suderinti daug antikinių simbolių, pusiau graikiško, pusiau gališko tipažo veidų ir napoleoniškus aksesuarus. *Ph. © Lauros/Giraudon*

vienas iš jų, skulptorius Barye (*Liūtas, draskantis gyvatę*, Luvro muziejus), po 1830 m. įkvėpimo sėmėsi iš animalistinių Delacroix paveikslų. Deja, šio skulptoriaus sekėjai gerokai persistengė, todėl po Pradier (*Venera*, 1827; *Frinėja*, 1845) kai kurių delikatumu nepasižyminčių menininkų kūriniai, vaizduojantys nuogas moteris, buvo tiesiog nepadorūs.



Nors restauracijos laikotarpiu nieko nepadaryta, kad būtų garantuota spaudos laisvė, vis dėlto tuo metu vėl imta leisti daugybė laikraščių apie meną (po revoliucijos jų buvo labai daug). Įvairių pakraipų kategoriški kritikai (kartais pasirašydavę slapyvardžiais) meno kūrinius, eksponuojamus Salone, dažnai vertindavo neigiamai. Iš polemikos, vykusios to meto spaudoje, galima daug sužinoti apie tai, kaip atsirado romantinė tapyba, taip pat apie pasikeitusį visuomenės požiūrį į dailę. Pavyzdys galėtų būti tapytojas Théodore'as Géricault, Pierre'o Narciso Guérino mokinys: jis ir toliau gerbė savo mokytoją, o šis atsakė jam tuo pačiu.

David d'Angers, *Victoro Hugo medalionas* (Luvro muziejus, Paryžius). Davidas d'Angers'as, kuris pažino visus garsiuosius romantikus (nuo Paganini iki Lamenais), tiek daug kūrė, kad tai net pakenkė jo reputacijai. Jis pagal užsakymus kūrė paminklus Prancūzijoje, Vokietijoje, JAV. D'Angers'as – prisiekęs respublikonas, Panteono pagrindinio fasado skulptūrų autorius. Po gruodžio 2-osios jis išvyko į Graikiją ir ten netrukus mirė. Jis kūrė puikius medalionus. Šiame įspūdingame kūrinyje Victoras Hugo pavaizduotas dar jaunas.
Ph. © RMN



1814 m. Géricault parodė publikai paveikslą *Sužeistas kirasyras*, kuriame Napoleono heroizmas tam tikra prasme buvo nukreiptas prieš jį patį. Paveiksle pavaizduotas mirštantis po mūšio jaunuolis, nors jokių kitų detalių, liudijančių vykusias kautynes, nematyti. Kirasyras – anoniminė, pašaipos verta auka. Kūręs batalines kompozicijas dailininkas Géricault 1819 m. skandalingu paveikslu *„Medūzos" plaustas* pademonstravo, kad apsimetinėti jis neketina. Daug šnekėta apie šio dailininko romantiko kūrybos realizmą, autentiškumą: buvo apklausti tragedijos liudytojai, Géricault dirbtuvėse buvo padarytas toks pat plaustas. Dailininko amžininkus nustebino tai, kad kompozicija sukurta nepaisant jokių žanro



Théodore Géricault, *„Medūzos" plaustas,* antras eskizas, 1818 (Luvro muziejus, Paryžius). Iš pradžių Géricault buvo sumanęs triptiką: sukilimą, laivą ir išlikusius gyvuosius. Paveiksle ryškūs šviesšešėlių kontrastai. Géricault kompozicija ašinė, figūros išdėstytos kaip klasicistinių baroko stiliaus skulptūrų. *Ph. © RMN/Arnaudet*

kanonų; užuot griebęsis tuo metu įprastos retorikos, autorius stengiasi atskleisti įvykio tragizmą. Dėl to Géricault tapo menininkų, oponuojančių monarchijai, tribūnu; visiems buvo žinoma, kad *Medūzos* kapitonas buvo nemokša, o eiti šias pareigas jį paskyrė vien už tai, kad buvo prisiekęs Burbonų šalininkas. Kapitonas buvo bailys, žiauriai išdavęs pavaldinius.

Géricault ir romantinė egzaltacija

Napoleono epopėja turėjo tam tikrų romantizmo bruožų. Rašytojas Alfredas Musset šį reiškinį išaiškino romane *Amžiaus sūnaus išpažintis;* jaunuoliai, užliūliuoti didingų svajonių, tampa podagra sergančio karaliaus valdiniais. Vėl atėjus į valdžią Burbonams, visuomenę apėmė nusivylimas, todėl kūrinį *„Medūzos" plaustas* buvo galima prilyginti naujam



Théodore Géricault, *Laisvų žirgų lenktynės Romoje* (ant drobės klijuotas popierius), apie 1817 (Luvro muziejus, Paryžius). Šiuolaikiškas karnavalas naujųjų laikų Romoje asocijuojasi su antikiniu Romos bareljefu. Kurdamas šį paveikslą, Géricault buvo nutapęs daug eskizų. Horizontas – labai aukštai, didžiulės sienos monotonija išryškina žirgų gyvybingumą. Nartūs žirgai maištauja, jie pasirengę šuoliuoti, sutramdyti juos neįmanoma.
Ph. H. Josse © Larbor

Théodore Géricault, *Išprotėjusioji,* arba *Apsėstoji pavydo* (šis paveikslas dar vadinamas *Salpetriero ligoninės hiena*), 1822–1823 (Meno muziejus, Lionas). Pamišėlių portretai, kuriuos nutapė Géricault, labai delikatūs. Ilgą laiką šio dailininko paveikslų pavadinimai būdavo absurdiškai iškraipomi. Portretus jis tapydavo impulsyviai, visai neaišku, kam jie būdavo skiriami. Iš dešimties jo kūrinių išliko tik trys. Géricault teptukui buvo priskiriama



šviesuliui, sužibusiam Prancūzijos padangėje. Dailininkas Théodore'as Géricault – įdomi asmenybė: mėgo švaistytis pinigais, be galo daug dirbo (nutapė 165 paveikslus, sukūrė tūkstančius įvairiausių eskizų), buvo linkęs į agresyvias sporto šakas. Géricault lankėsi muziejuose, studijavo įvairius stilius, visur ieškojo grožio, net egzotiškoje žmogaus būtyje, kartais prilygstančioje beprotybei, kitaip sakant, ten, kur iki jo to daryti niekas net nebandė. Tarptautinis paveikslo *„Medūzos" plaustas* pripažinimas, neilgai trukusi kūrybinė veikla (Géricault mirė 1824 m.) pelnė jam dailininko romantiko šlovę, nors tai toli gražu neatskleidė visų jo kūrybinių galių.

Géricault gimė garbingo buržua šeimoje, anksti mirus motinai, paveldėjo jos turtą. Vaikystėje Géricault labai patiko piešti, be to, jis buvo aistringas arklių mėgėjas. Luvre, tuo metu vadintame Napoleono muziejumi, jis kopijavo dailininkų koloristų paveikslus, žavėjosi antikiniais bareljefais. 1812 m. Géricault pirmą kartą eksponavo savo kūrinius Salone, bet tik 1816 m. (po smagaus nuotykio, kai jam teko pabūti karaliaus Liudviko XVIII raudonuoju muškietininku), po audringos išvykos į Italiją, jis suvokė, koks yra tikrasis jo pašaukimas. Romoje Géricault piešė gatvių scenas, susipažino su Raffaello, Michelangelo kūryba. Ten pasireiškęs polinkis į monumentalumą išliko visą

daug panašia maniera nutapytų portretų, bet jie nei išraiškingumu, nei tikslumu nė iš tolo neprilygo šio tapytojo kūriniams. Manoma, kad šių portretų prototipai buvo Géricault bičiulio psichiatro Georget pacientai.
Ph. © Archives Larbor



gyvenimą. Italų dailininkų gebėjimas perteikti šviesos vaiskumą, kontrastus paskatino Géricault kitaip pažvelgti į grynai formalias problemas. Grįžęs į Paryžių, jis sukūrė daug litografijų, kelias skulptūras, su užsidegimu tapė paveikslą *„Medūzos" plaustas.* Gavo valstybinį užsakymą nutapyti religinio turinio paveikslą, tačiau pristigęs įkvėpimo perleido jį jaunam tapytojui Delacroix.



1820 m. išvyko į Didžiąją Britaniją eksponuoti *„Medūzos" plausto.* Paveikslas sulaukė entuziastingų vertinimų. Nepraėjus mėnesiui po sugrįžimo (paveiksle *Derby d'Epsom* (Luvro muziejus) Géricault pabandė perteikti bėgančio žirgo judesių grožį) krisdamas nuo arklio jis labai susižalojo. Nelaimingas atsitikimas turėjo poveikį jo sveikatai iki pat gyvenimo pabaigos. Negana to, jis iššvaistė visą savo turtą. Tačiau Géricault ir toliau dirbo labai daug – ir visai ne todėl, kad būtų spyręs vargas. Dailininkas nutapė dvi įspūdingas kompozicijas: *Prekyba juodaodžiais* ir *Inkvizicija* (Napoleono karo Ispanijoje epizodas). Tai paveikslai antitezės, atskleidžiantys liberalią autoriaus mąstyseną. Géricault sukūrė garsiąją seriją portretų, kuriuose vaizduojami bepročiai, taip pat kitokio žanro kūrinių (*Gipsinė krosnis,* Luvro muziejus; *Sudužęs laivas,* Briuselis, kopija Ruane). Pasinėręs į kūrybą ir toliau dirbo meistriškai: vienur per šešėlius ir kontrastus formos atrodo neryškios, kitur jos aiškios, grynos, „kristalizuotos", tarsi atspindinčios įgimtą menininko emocingumą. Pasak Guérino, Géricault talento ir kūrybinės energijos būtų užtekę keliems dailininkams. Tuomet dailininkui buvo likę gyventi visai nedaug – po metų jis mirė kęsdamas baisias kančias. Géricault kūrybai būdinga heroika, ją galima įžvelgti net peizažuose (keletą jų nutapė Italijoje); skendinčių tamsoje objektų fragmentus jis parodo ryškiai apšviestus. Ir vis dėlto, nepaisant



Richard Parkes Bonington, *Venecijos vaizdas,* 1826 (Luvro muziejus, Paryžius). Paveiksle nutapyti rytiniai Venecijos vartai. Veneciją, spindesį praradusį miestą, buvo pamėgę romantikai. Šis Boningtono kūrinys dėl meniškumo, spalvų gyvumo gali būti laikomas jungiamąja grandimi tarp Guardi ir impresionizmo. *Ph. © RMN/Jean*

gausaus kūrybinio palikimo, audringo gyvenimo, po mirties šis talentingas maištingos sielos menininkas tėvynainių buvo užmirštas. Géricault buvo prisimintas tik XIX a. pabaigoje. Dailės istorikai laikė jį savotiška grandine, jungiančia Ingres'ą (Géricault pažino Ingres'ą ir gerbė jį) ir Manet. Šitoks vertinimas teisingas, tačiau jis neatspindi Géricault genialumo.

Pirmiesiems restauracijos metams būdingas gana netikėtas tebeklestinčio podavidinio meno ir romantizmo, kuris net neperaugo į paskirą mokyklą, taikus sambūvis. Greitai paaiškėjo, kodėl taip nutiko: dailininkai akademikai, nenorėdami atsilikti nuo gyvenimo, romantizmo apraiškas tapyboje nutarė toleruoti. Menininkų pasaulyje viskas susijaukė: Géricault žavėjosi Davidu, spaudoje Ingres'as pareiškė esąs viduramžių tapytojas, kartais net kinų stiliaus apologetas. Kad patenkintų nuolat gausėjančių klientų pageidavimus, portretų kūrėjai nepaisė jokių kanonų.

Eugene'as Delacroix



1798. Eugene'as Delacroix gimsta Šarentone. Jis – nesantuokinis vaikas. Charles'is Delacroix, dailininko tėvas, buvo aukštas Direktorijos, vėliau – imperijos funkcionierius, greičiausiai tarnavo Talleyrand'ui.
1816. Likęs našlaitis, mokosi Guérino dirbtuvėse, paskui – Paryžiaus dailės mokykloje. Nutapo pirmuosius paveikslus religine tematika.
1822. Paveikslas *Dante's laivas* (Luvro muziejus, Paryžius) pasižymi emocingumu ir temperamentingumu. Sulaukia pasisekimo, tarnaudamas Generaliniuose luomuose jaunasis tapytojas išgarsėja. Pradeda leisti *Journal*, jame spausdina kritikų, rašančių populiarias apžvalgas, straipsnių ištraukas.
1824–1826. Nutapo kompoziciją *Skerdynės Chiose* (Luvro muziejus). Svarbi kelionė į Londoną.
1827. Grįžęs į Paryžių, intensyviai dirba. Nutapo paveikslus *Sardanapalo mirtis* (Luvro muziejus), *Puatjė mūšis* (1830, Luvro muziejus), sulaukia didelės sėkmės.
1832. Pelno šlovę nutapęs paveikslą *Laisvė, vedanti liaudį į barikadas*. Šis paveikslas tapo kovos už laisvę apoteoze. Išvyksta į Maroką. Ten patiria įvairių įspūdžių, grįžta ir vėliau sukuria paveikslų. Tai *Alžyro moterys* (1834, Luvro muziejus), *Maroko sultonas* (1845, Tulūza), *Kryžiaus žygio dalyvių įžengimas į Konstantinopolį* (1841, Luvro muziejus).
1834. Gauna pirmuosius užsakymus atlikti dekoratyvinius ciklus:



Sardanapalo mirtis, 1827 (Luvro muziejus, Paryžius). Legendinis Ninivo karalius Sardanapalas, nenorėdamas pakliūti priešams į rankas gyvas, padega savo rūmus. Per gaisrą žūva žmonos, arkliai. Susinaikinimo idėja buvo laikoma kilnia, ją propagavo Byronas, Delacroix, Rimbaud, taip pat naujųjų laikų menininkai. Dešinėje paveikslo pusėje pavaizduota sadistinė scena sukėlė pasipiktinimą, nors šio dailininko kūryboje žiaurios scenos gana retos. Formų gausumas sudarko iš venecijiečių perimtų lankų ir apskritimų harmoniją. *Ph. H. Josse © Larbor*



Faustas ir Mefistofelis, 1828 (Piešinių kambarys, Luvro muziejus, Paryžius). Ši akvarelė – ekspresyvus humoristinis Goethe's dramos būsimos iliustracijos eskizas. Velnias, apsimetęs studentu, bando sugauti daktarą Faustą. Jį lydi būrelis merginų, greičiausiai raganų. Fausto personažas kartais būdavo suvokiamas labai paviršutiniškai, tačiau romantikai jį labai mėgo. *Ph. © RMN/ H. Lewandowski*

dekoruoja Burbonų rūmų Sosto salę ir biblioteką (1838–1847), sukuria 24 Liuksemburgo bibliotekos kompozicijas (1840–1846) ir kt.

1842. Pradeda natiurmortų, animalistinių etiudų seriją. Taip pat sukuria pastelių, graviūrų (serija *Hamletas*, 1843). Parašo dailės kritikos ir teorijos straipsnių.

1850. Tapo Luvre Apolono galerijos plafoną. Sukuria: *Dezdemoną* (1852, Reimsas), *Liūtų medžioklę* (1855, Bordo) ir kt.

1855. Pasaulinėje parodoje eksponuoja 42 paveikslus. Paskutinį kartą eksponuoja savo paveikslus Salone 1859 m. 1857 m., išrenkamas į Prancūzijos institutą. Suserga tuberkulioziniu laringitu.

1861. Neregėtomis pastangomis baigia paveikslus *Heliodoro išvarymas iš šventyklos* ir *Jokūbo kova su angelu* (Šv. Sulpicijaus bažnyčia, Paryžius). Šiuos kūrinius Delacroix laiko dvasiniu ir kūrybiniu savo testamentu.

1863. Eugène'as Delacroix miršta savo dirbtuvėse Paryžiuje.



Eugène Delacroix, *Mulatė Aline,* apie 1824 (Fabre'o muziejus, Monpeljė). Šis Delacroix paveikslas – vienas pirmųjų pavykusių kūrinių. Modelis čia yra ne kas kita, kaip darbo su potėpiu ir spalva pretekstas. Jokio plastiškumo, jokios ekspresijos, pabrėžtinas moteriškumas nesukelia jokių erotinių asociacijų. *Ph. C. O'Sughrue © Archives Larbor*

Beje, apskaičiuota, kad XIX a. pradžioje portretai sudarė daugiau kaip 13 procentų tapybos kūrinių, o apie 1820 m. – maždaug pusę.

Géricault esant gyvam, Salone buvo eksponuoti tik trys jo paveikslai. Šio dailininko sekėjai laikė jį ne tiek savo mokytoju, kiek simboliu. XIX a. 3-iajame dešimtmetyje Europoje tebevyravo prancūzų dailininkai, nors jau senokai didelę įtaką prancūzų dailei darė užsienio, ypač Didžiosios Britanijos, menas. Likimo ironija: Napoleonui praradus valdžią, didžiausi jo priešai britai tapo (arba vėl tapo) madingi Paryžiuje. Tuo metu anglų menas klestėjo, tarp garbės svečių, pakviestų į Saloną, buvo Boningtonas, Constable'is ir kt. Šių dailininkų įtakos esama ir Géricault, ir ypač Delacroix kūryboje.

Delacroix, Guérino patartas, pradėjo kūrybinę karjerą tapydamas Luvre Raffaello paveikslų kopijas. Delacroix ateitį nulėmė *Dante ir Vergilijus Karono valtyje* – labiau dramatiškas, o ne poetiškas paveikslas, kuriame vaizduojami viduramžiai. Vėliau šis tapytojas pasakė: „Tie, kurie mane palaikė, norom nenorom įtraukė į romantikų būrį." Kaip tik tada Delacroix susidomėjo anglų menu. Susipažinęs su Constable'io kūryba, jis suvokė, kad žanrų hierarchija – tuščias dalykas, svarbiausia – konkretus ryšys su gamta. Iš

Boningtono akvarelių jis išmoko laisvo potėpio, pamatęs jo paveikslus, ėmė tapyti visą paveikslą iškart, o ne dalimis. Romantizmo ištakų pirmiausia reikėtų ieškoti ne anglų tapyboje, o literatūroje, Walterio Scotto ir Byrono kūryboje. Apie 1820 m. literatūroje terminas „romantizmas" buvo vartojamas tik kalbant apie tuo metu madingas Lamartine'o elegijas, nors romantizmo apraiškų galima įžvelgti net tapytojo klasicisto Gérard'o paveiksle *Corinne ant Mizenos kyšulio* (1819), skirtame poniai de Staël ir Juliette Récamier atminti. Tapyba ir ypač graviūros, kuriose buvo galima įžvelgti romantizmo apraiškų, dažnai vadinta juodąja, arba velniška, kūryba.

Mažai žinomi dailininkai, sudėtingi likimai

Mažai žinomi dailininkai (Boilly, Berthaut, Debucourt'as, Demachy ir kt.) ir toliau, ypač po Prancūzijos didžiosios revoliucijos, kūrė žanrines scenas, vaizdavo kasdienybę, tačiau tuo laikotarpiu kaip atskiras tapybos žanras



Tony Johannot, *Verteris,* 1844 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Kiek geriau negu šis dailininkui pavykdavo labai mažo formato kūriniai, kuriuose jis duodavo laisvę fantazijai. Iliustracijos, kurias Johannot sukūrė Goethe's romanui, kiek melodramatiškos. Romanas *Jaunojo Verterio kančios,* nepaisant autoriaus savikritikos (arba savianalizės), romantikams labai patiko. Pusę amžiaus įsimylėjėliai išreikšdavo vienas kitam jausmus kaip knygos herojus. Ši tema anuomet buvo labai madinga ir literatūroje, ir grafikoje. *Ph. coll. Archives Larbor/T*



Pierre Henri de Valenciennes, *Audra ant ežero kranto,* apie 1784 (Luvro muziejus, Paryžius). Tikriausiai tai vienos iš kelionių po Italiją prisiminimas. Šis aliejiniais dažais ant popieriaus nutapytas kūrinys rodo didelį greitai užmiršto autoriaus talentą. Valenciennes'as sąmoningai iškreipia perspektyvą: palyginti su kalnu, pilis labai maža, vandens sūkurys itin aiškus. Peizažas poetiškas, paslaptingas. Vėliau Eugène'o Boudino ir impresionistų lyrizmas buvo kitoks. *Ph. © RMN/G. Blot*

jau buvo pripažįstamas ir peizažas. 1817 m. Michallonas (*Demokritas ir abderiečiai*, ENSBA, Paryžius) už „istorinį peizažą" buvo apdovanotas Romos meno akademijos premija. (Tokio žanro kūrinys premiją pelnė pirmą kartą.) Tačiau kai kas gali ir suklaidinti. Pavyzdžiui, žmonių figūros paveiksle nieko nereiškia, jos yra tik tam, kad suteiktų peizažui didingumo. Kaip tik tuo ir skiriasi Michallonas nuo Poussino ir net nuo Valenciennes'o. Kartais Poussinas vaizduoja filosofinę dramą „antikiniame" gamtos fone (*Archelajas ir Syla*, 1819, Tulūza). Nepaisant variantų individualumo, šio tipo neoklasicizmas per trumpą laiką tapo populiarus, jo tradicijos tęsiamos ir po staigios dar jauno Michallono mirties (1822). Vyresnis Valenciennes'as (teoretikas) mirė 1815 m. Taigi kuklūs menininkai (Bertinas ir kt.) tarytum išlaisvino peizažą. Šiandien dažniau minimi šių dailininkų eskizai, tačiau baigti jų kūriniai dar tebelaukia rimtų studijų. 1800 m. buvo išleistas Valenciennes'o *Traktatas apie peizažą*, kuriame jis pirmą kartą užsimena apie atmosferos pokyčių svarbą peizažui. Apie 1800 m. prancūzų peizažų kūrėjai dar mėgdžiojo olandus, tačiau akademinės tapybos atstovų bandymai tapyti peizažus jau ėmė teikti vilčių. Buvo ir tokių dailininkų (pavyzdžiui, Drollingas), kurie, kurdami banalius paveikslus, pataikavo savo klientų, smulkiųjų buržua, skoniui.

Dauguma meno elitui nepriklausančių dailininkų nesivėlė į paskutinių restauracijos metų įvykius, nedalyvavo ir 1824 m. Salone, kuriame susirė-

mė du meno pasaulio galiūnai – Ingres'as ir Delacroix. Ingres'as eksponavo paveikslą *Homero apoteozė* (Luvro muziejus), Delacroix – *Sardanapalo mirtis* (Luvro muziejus). Prasidėjo naujas etapas – išryškėjo du viskam oponuojantys temperamentai, kurie vėliau tapo dviejų mokyklų simboliais. Klasicizmo dailės mokykla „po Davido" tuo metu jau neegzistavo (sunku pasakyti, ar ji apskritai kada nors buvo), kita – daugiau literatūros, muzikos, o ne dailės – formavosi kitur: 1827 m. Victoras Hugo parašė garsiąją *Cromvellio* pratarmę – romantizmo manifestą. Tačiau tapytojo Delacroix ir poeto Hugo trajektorijos nesusikirto.

Ties 1827 m. riba reikėtų stabtelėti. Victoras Hugo, ūmus kritikas, suredagavo esė *Naujoji tapybos mokykla.* Šis kūrinys turėjo būti skirtas parodai graikų sukilėliams paremti, tačiau autorius šio veikalo neišleido. Jis nepripažino Davido ir net tapytojo Gros (Chateaubriand'as juo žavėjosi!), paviršutiniškai vertino Géricault kūrybą. Tačiau *Le Globe* iškėlė mintį, kad poezijoje Hugo yra tokio pat lygio asmenybė kaip Delacroix tapyboje. Iš tikrųjų Hugo buvo ne tik geras poetas, bet ir puikus graviūrų kūrėjas, nors tuo metu pats šito dar nežinojo. Dėl Ingres'o ir Delacroix paveikslų, eksponuotų Salone, kilo tokia karšta diskusija, o vertinimai



Achille Devéria ir **Louis Boulanger,** *Romeo ir Džuljetos mirtis,* 1827 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Daugybė litografijų ir metalo graviūrų su nusižudžiusių Veronos įsimylėjėlių – Romeo ir Džuljetos – atvaizdais virto banaliomis ir gana melodramatiškomis vinjetėmis. *Ph. © Arch. Larbor*



Jean Dominique Ingres, *Rožė išvaduoja Angeliką*, apie 1819 (Luvro muziejus, Paryžius). Atrodo, kad Ingres'ui moters aktas – puiki galimybė siekti banguotų linijų harmonijos, pati figūra jam ne tiek svarbi. Jausmingumas, kuris čia išreiškiamas jaunatvišku maldaujamu žvilgsniu, būdingas ir vėlesniems garsiems šio dailininko kūriniams.
Ph. Hubert Josse
© Archives Larbor

buvo tokie prieštaringi, kad vėliau, analizuodamas Delacroix kūrybą, apie tai savo knygoje rašė Baudelaire'as. Delacroix, išgarsėjęs paveikslu *Skerdynės Chiose* (1824, Luvro muziejus), svajojo pakeliauti po Rytų šalis. Susižavėjęs Byronu, jo kūrinių temomis nutapė paveikslų. Vienas iš jų – *Sardanapalo mirtis.* Šis kūrinys – manifestas, kuriame vyrauja ne tikslus piešinys, o spalvos (Ingres'ą tai siutino). Vingiuotų linijų žaismas, šviesos blyksniai ir niūrios scenos emocingumas sukėlė pasipiktinimą. Tačiau Delacroix nuo *Jaunosios Prancūzijos* laikėsi nuošaliai. Daugelis šiam jaunimo sambūriui tuo metu priklausiusių jaunuolių, rašančių eiles dailininkų, vėliau, likus keletui mėnesių iki Karolio X žlugimo, prisidėjo prie Hugo dramos *Hernani* triumfo.

Jauni maištaujantys menininkai (ne visiems iš jų kaip Gautier nusišypsojo laimė tapti rašytojais) vis dėlto suvokė, kas yra prancūzų romantizmas. Jie teikė pirmenybę ne piešiniui, kurio svarbą garsiajame laiške (1805) akcentavo Chateaubriand'as, o naujai technikai. Atsisakę gotikinių meno raižinių, tokie nepranokstami vinjetės meistrai kaip Achille'is Devéria ir Tony Johannot ėmė kurti litografijas. Litografija buvo išrasta Miunchene apie 1800 m. Prancūzijoje litografija atsirado tik po 1814 m. Paryžiuje vykusios parodos. Šiai naujovei buvo lemta atlikti svarbų vaidmenį knygų, laikraščių leidyboje; litografijos technika buvo kuriamos knygų iliustracijos, karikatūros, afišos. XIX a. 3-iajame dešimtmetyje litografijos techniką



Horace Vernet, *Lenoros baladė,* 1839 (Dailės muziejus, Nantas). Šio paveikslo siužetas, paimtas iš vokiečių romantiko Bürgerio baladės *Mirusieji eina greitai,* suteikia tapytojui akademikui galimybę prisiminti jaunystės draugus ir džiaugtis, kad jis atstovauja naujai srovei. *Ph. Studio Madec* *© Arch. Larbor/T*

panaudojo prancūzų romantikai. Žymiausias originalių litografijų kūrėjas buvo Daumier. Dabar ortodoksinio romantizmo atstovų, Eugène'o Devéria, Achille'io brolio (*Henriko IV gimimas,* 1827, Luvro muziejus), ir Louis Boulanger (*Mazeppa,* 1828, Ruano muziejus) tapyba atrodo pompastiška, paviršutiniška, kita vertus, jai nestinga gyvumo, dailininkai meistriškai tapo teptuku. 1824 m. savo laikraštyje *Journal* Delacroix rašė: „Aš nemėgstu protingos tapybos." Šiame leidinyje Delacroix nuodugniai analizavo savo kūrybą, jame atsispindi jo ambicijos, aptariama kūrybos technika. Tai vienas nuostabiausių pasaulyje dokumentų, kurį yra redagavęs dailininkas. Lyginant Delacroix paveikslą *Sardanapalo mirtis* ir didingą Ingres'o paveikslą *Homero apoteozė,* pastarąjį kūrinį būtų galima priskirti

ROMANTIZMO EKSPANSIJA



John Constable, *Solsberio katedra, vaizdas žvelgiant iš vyskupo rezidencijos,* 1824 (Dailės muziejus, San Paulas, Brazilija). Constable'is tokių dalykų kaip tapyba ir jausmas nesuplaka į viena. Patetiškas, dinamiškas potėpis, įtaigus šviesos ir erdvės perteikimas turėjo daugiau įtakos žemyninei Europai, o ne Didžiajai Britanijai. *Ph. © Giraudon*

prie „protingųjų". Kaip ir Delacroix, Ingres'as buvo aistringas kūrėjas, galima sakyti, „apsėstasis". Tačiau pastarojo tapytojo paveikslas atrodo šaltas ne tiek dėl intelektualumo, kiek dėl autoriaus nepaprasto skrupulingumo. Programinis kūrinys *Homero apoteozė* atitiko visus neoklasicistinius žanro reikalavimus: jis pompastiškas (*Jupiteryje ir Tetidėje* neįtikimai daug fantazijos), jame pernelyg daug Homerą sveikinančių personažų. Net tobulos piešinio linijos ir puikus spalvų derinys, palyginti su atlikimo technika, nublanksta. Ingres'o kūrybai būdinga grakščių banguojančių linijų ritmas, taisyklinga kompozicija, meistriškas piešinys. Nors Ingres'as gaudavo karaliaus rūmų užsakymų, 1815–1824 m. jis išgyveno labai sunkų tarpsnį. Vėliau Ingres'as kitų atžvilgiu tapo kiek tolerantiškesnis, gyvendamas Florencijoje jis susipažino su kvatročento dailininkų kūryba, tačiau dėl to nemanė, kad jo kūryboje atsispindi trubadūrų ar gotikos



laikai. Tapęs Prancūzų dailės akademijos profesoriumi, jis atidarė savo dirbtuves, ten, pasak jo mokinio Amaury-Duvalio, „tarsi pakvaitęs, garsiai šūkaudamas iš susižavėjimo" kartais tapė (aktus). Amaury-Duvalio pasakymas „dailininkas, kuris pasitiki savo kompasu, remiasi vaiduokliu" virto aforizmu.

Gros, tam tikra prasme įstrigusio tarp diktatoriškos Ingres'o doktrinos ir romantizmo bangos, kuriai jis pats labai daug davė, likimas apverktinas. Net tada, kai Gros tapo oficialiu Liudviko XVIII, paskui Karolio X dvaro tapytoju, kritikai jį puolė už tai, kad mitologiniai šio dailininko siužetai neatspindi jo temperamento (*Ariadnė ir Bakchas,* 1822, Luvro muziejus), nors jis buvo nutapęs ir istorinės tematikos paveikslų (*Angulemo kunigaikštienė Pojake,* 1819, Bordo). Bergždžiai Davidas siūlė jam dar kartą perskaityti Plutarchą (žinoma, ne tam, kad pasisemtų siužetų, o tam, kad pasimokytų iš filosofo stoicizmo). Sugniuždytas sunkių asmeninių išgyvenimų, 1830 m. įvykių, patyręs kūrybinę nesėkmę (puikus paveikslas *Heraklis ir Diomedas* (Tulūza), kurį eksponavo Salone, buvo išpeiktas), 1835 m. Gros nusižudė. Tačiau dėl to jo įtaka prancūzų dailei nesumažėjo. Priešingai, Géricault ir Delacroix stengėsi imituoti gyvą jo paveikslų koloritą, polėkį, dinamiką. Kūrybinės veiklos pradžioje Géricault kurį laiką lankė tuo metu madingas tapytojo Carle'io Vernet (Josepho Vernet sūnaus ir mokinio) dirbtuves. Nepaisant audringų debatų (daugiau prasimanytų, o ne realių), dailės istorija toliau rutuliojosi, pamažu mene ėmė rastis vis daugiau romantizmo apraiškų. Geriausias pavyzdys – dailininkų Vernet dinastija: Josephui Vernet dar esant gyvam, jo sūnus Carle'is 1789 m. buvo priimtas į Karališkąją tapybos ir skulptūros akademiją. Tuo metu Carle'is Vernet tapė romėniškojo stiliaus paveikslus. Valdant Direktorijai, jis tapė karikatūras, kuriomis išjuokė to meto dabitas, meistriškai piešė arklius, lenktynių scenas. Vernet pomėgiu tapyti arklius susidomėjo ir Géricault, tačiau Gros visai teisingai pasakė: „Mano vienas arklys praris šešis jo arklius." Atėjus į valdžią imperatoriui, Carle'is Vernet nutapė epinio žanro paveikslų (*Marengo mūšis,* 1808, Versalis), paskui grįžo prie mėgstamos tematikos (*Danieliaus medžioklė per Šv. Hubertą,* 1818, Luvro muziejus). Elegantiškas ir paviršutiniškas, apie daug ką nusimanantis, savo galimybes gerai suvokiantis menininkas pareiškė: „Aš panašus į didįjį dofiną, karaliaus sūnų, karaliaus tėvą, tik ne į karalių." 1826 m. jo paties sūnus Horace'as irgi tapo Akademijos nariu.

Vis dėlto Horace'as Vernet (gimęs 1789 m. ir tęsęs stebuklingą karjerą iki 1863 m.) mums nebepanašus į didį dailininką, nors amžininkai jį garbino. Vernet, būdamas piešinio meistras, pradėjęs reikštis kaip karikatūristas ir imperijos laikais madingų graviūrų autorius, 1814 m. atsidūrė tarp Paryžiaus gynėjų. Batalinė kompozicija *Kliši barjeras* (Luvro muziejus) laikomas vienu geriausių jo kūrinių. 1822 m. Vernet dirbtuvėmis ir



Paul Huet, *Truvilio paplūdimys saulei leidžiantis,* apie 1852 (Dailės muziejus, Ruanas). Paulis Huet, Delacroix draugas, Boudino pirmtakas, išbandęs įvairius žanrus, tapo peizažistu romantiku. Jo peizažams būdinga melancholiškumas, emocingumas. Potėpis laisvas, ekspresyvus. Tiek vaizduodamas gamtos ramybę, tiek stichiją, Huet meistriškai naudoja šviesos efektus. *Ph. © Giraudon*

jose viešpataujančia liberalia dvasia susidomėjo kunigaikštis Orleanietis, būsimasis Liudvikas Pilypas. Tais pačiais metais politinė cenzūra atmetė visus septynis Horace'o Vernet paveikslus, pateiktus Salonui. Tarp atmestų kūrinių buvo *Žemapo mūšis* (Londonas) – paveikslas, kuriuo autorius norėjo įsiteikti tam pačiam Orleaniečiui. 1827 m. Horace'as Vernet vėl atgavo pozicijas oficialiojoje dailėje, 1828–1833 m. dėstytojavo Prancūzijos dailės akademijoje Romoje. Tuo laikotarpiu jis drąsiai ėmėsi tapyti, rinkosi rimtas temas, tačiau jas traktavo gana familiariai, kartais atvirai bandė mėgdžioti Delacroix stilių. Apie 1830 m. aplink šį menininką ėmė burtis eklektikai, vadinamieji romantikai. Su jais nuolat konfrontavo irgi ne visada šventi Ingres'o mokiniai.

Akivaizdu, kad visus šiuos tapytojus labai paveikė anglų tapyba. 1824 m. Johnas Constable'is, atgaivinęs Didžiojoje Britanijoje peizažo žanrą, kiek paabejojęs sutiko pateikti Salonui keletą savo paveikslų, tarp jų ir *Šieno vežimas* (Londonas). Pats Constable'is tuo metu gyveno ir sunkiai dirbo išlepusio skonio Paryžiuje, todėl savo sėkme labai abejojo. Constable'io



kūryba žavėjosi ne tik pirmosios bangos rašytojai romantikai (pavyzdžiui, Charles'is Nodier), bet ir tapybos meistras Delacroix. Jo paveikslai didžiajam tapytojui padarė didesnį įspūdį negu Boningtono akvarelės.

Ankstyvojo romantizmo patosas Constable'iui svetimas. Priešingai, jo kūrybai būdingas realizmas, o dinamiškas potėpis suteikia peizažams vidinės patetikos. Ankstyviesiems realistiniams peizažams būdinga natūralumas, spalvinių niuansų turtingumas, įtaigus šviesos ir erdvės perteikimas. Constable'is mėgdavo varijuoti ta pačia tema (paveikslų ciklas *Solsberio katedra*, 1820–1823). Jo kūryba turėjo įtakos Barbizono mokyklai – grupei panašių estetinių pažiūrų dailininkų, kūrusių 1840–1848 m. (Paties Constable'io kūryba su šia mokykla neturi nieko bendra.) Barbizono grupės dailininkų kūrybai taip pat padarė įtaką prancūzų peizažistai (vėliau net jų vardai buvo pamiršti), tapę paveikslus, kuriuos būtų galima priskirti tiek romantikams, tiek realistams. Iš kelių dailininkų minėtini Georges'as Michelis ir Paulis Huet (pastarąjį labai vertino Victoras Hugo). Nepaisant tam tikro kūrybos bendrumo, Corot prie Barbizono grupės neprisidėjo.

Corot, pradėjęs kūrybinį kelią restauracijos laikotarpiu, tapo vienu žymiausių ir originaliausių XIX a. prancūzų peizažo kūrėjų. Jis mokėsi pas istorinių peizažų tapytoją Bertiną. 1825 m. Corot pirmą kartą išvyko į Italiją. 1825 m. nutapytame jo *Autoportrete* (Luvro muziejus) galima įžvelgti temperamentingą savimi pasitikinčią nuoširdžią asmenybę. Romoje jam prireikia ne mažiau kaip 30 seansų, kad nutapytų vos du peizažus. Vaizdai labai skaidrūs. Italijoje Corot sukūrė daug eskizų, pagal juos paveikslus nutapė vėliau. Corot buvo nepriklausomas, grįžęs į Paryžių, netrukus jis vėl leidosi į kelionę, važinėjo po Prancūzijos provincijas (1830). Senųjų meistrų jis neneigė: žavėjosi Giorgione, Poussiną švelniai vadino visų to meto tapytojų tėvu.

1815 m. Napoleono žlugimas buvo paženklintas simboline monarchijos restitucija. Direktorijos laikais į Prancūziją iš įvairių šalių buvo gabenami meno šedevrai. Tačiau meno pasauliui ir toliau didžiausią įtaką darė Paryžiaus menininkai. Palyginti su restauracijos laikotarpio prancūzų menu, kitų šalių menas irgi nepasižymėjo originalumu. (Gal šiek tiek Europai atsivėrė anglai.) Anglijos ir Vokietijos architektūroje (ne tik bažnyčių!) pamažu įsigalėjo neoklasicizmas ir neogotika.

Reikėtų paminėti, kad beveik tuo pačiu metu JAV formavosi Hudzono piešimo mokykla *(Hudson River School)*, šios mokyklos dailininkai vaizdavo beribes prerijas, paprasto žmogaus kovą su rūsčia laukine gamta. Taigi jų kūryboje galima įžvelgti Rousseau romantizmo apraiškų. Šią tendenciją geriausiai atspindi Williamas Wallas, šios mokyklos krikštatėvis (1825), Thomas Birchas, Asheras Durandas... Žymiausias šios mokyklos atstovas Thomas Cole'as (*Paskutinis mohikanas*, 1827) po kelionės į Europą su-

sižavėjo fantastika (*Titano taurė*, 1833). Cole'o talento gerbėjai vėliau padėjo prasiskinti kelią ir užsienio peizažo meistrams, iš jų labiausiai po 1850 m. pagarsėjo Frederickas Churchas.

Buvo romantinės tapybos sekėjų ir Vidurio Europoje. XIX a. 3-iajame dešimtmetyje kai kurie dailininkai, pataikaudami menkai išprususios publikos skoniui, užtvindė rinką lėkšto turinio pseudoromantiniais paveikslais. Kažkoks poetas šį stilių juokais pavadino bydermejerio stiliumi. Vokietijoje ir Austrijoje kai kurie jo atstovai išmėgino jėgas kurdami britišką peizažą, tačiau jiems pavyko varžytis tik su spalvota litografija.

Italijoje Mengso „romėniškojo" neoklasicizmo bruožų galima įžvelgti Appiani, dekoratoriaus ir kelių neblogų portretų autoriaus, kūryboje. Venecijietis Hayezas suvokė romantizmą savaip – ieškojo romantikos liaudies kūryboje (*Sicilijos mišparai*, 1822, Milanas). Milano dailės akademijos narys, vėliau direktorius, remdamasis šiuo intelekto kapitalu, pagarsėjo Europoje kaip istorinės tematikos paveikslų tapytojas: nors kartais jo siužetai būdavo kiek keistoki, sentimentalūs, tačiau nutapyti meistriškai. Jo populiarumas ir dogmatizmas – tai savotiška Italijos trubadūrų laikų pseudoromantizmo tąsa; garsiausias jo paveikslas *Bučinys* nutapytas 1859 m.! Panašu, kad rusų tapytojai romantikai traktavo akademizmą kitaip negu Europoje. Pavyzdžiui, tapytojas Aleksandras Ivanovas (1806–1858; *Kristus pasirodo žmonėms*, 1832, Maskva) to meto Europoje buvo žinomas kaip realistinių paveikslų, pasižyminčių psichologiškumu, kūrėjas. Atsisakęs XVIII a. modelių, jis nutapė paveikslų, kuriuose susipina istoriškumas ir buitiškumas, kasdienybė ir fantastika. Po Davido laikotarpio (Šebujevas kūrė Romoje) rusų tapyboje atsirado ankstyvojo romantizmo bruožų (to paties Šebujevo paveiksle *Autoportretas su čigone*, 1805, Maskva). Konformistinis rusų tapytojų misticizmas kartais prilygsta paviršutiniškai fantastikai, pavyzdžiui, garsaus moterų portretų kūrėjo Karlo Briulovo paveiksle *Paskutinė Pompėjos diena* (1828–1833).

DIDŽIAUSIAS SUKLESTĖJIMAS IR NUOSMUKIS

Buvo galima tikėtis, kad 1830 m. revoliucija prisidės prie romantizmo triumfo, o pagrindiniai romantinės literatūros personažai taps aktyviais politiniais veikėjais. Naujasis režimas iškėlė „jaunus liberalus" (Mignet, Carellį, Thiers'ą), buvusius Victoro Hugo dramos *Hernani* gynėjus, Delacroix liaupsintojus, ir išstūmė iš kultūrinio gyvenimo „senus liberalus", meno reakcionierius. Pasak to meto režimo šalininko liberalo Vitet, „prancūzų menas laukia savo Liepos keturioliktosios". Šiuos žodžius jis buvo parašęs dar 1825 m. Tačiau iliuzijos labai greitai išsisklaidė. Viena vertus, dauguma jaunų menininkų, respublikos šalininkų, buvo sugniuždyti. Kita vertus, Liudvikas Pilypas skirdavo ministrus, kurie privalėjo globoti menininkus, bet pats apie meną beveik nieko nenusimanė, šiuo atžvilgiu buvo dar didesnis neišprusėlis negu jo pirmtakai. Tiesa, jis turėjo asmeninę ispanų tapybos kolekciją, dauguma debiutantų po 1840 m. net lankydavosi jo rūmuose, tačiau visos iniciatyvos, kurių jis ėmėsi šioje srityje, buvo arba ginčytinos, arba apverktinos. Versalį verčiant „Prancūzų šlovės muziejumi", nukentėjo rūmų architektūra. Į Kovų galeriją, kurioje, be paveikslų, atspindinčių Orleaniečių pergales, turėjo kaboti paveikslai, kuriuose pavaizduoti Prancūzijos didžiosios revoliucijos ir imperijos laimėjimai, buvo atsiųsta labai vidutiniškų kūrinių, tarp jų vertingesnių buvo vos keletas. Nepailstantis Horace'as Vernet nutapė paveikslą *Abd al Kadyro paėmimas* (1845). Ir vis dėlto po 1835 m. jau buvo

Charles Barry ir **A. W. Pugin,** Naujieji Parlamento rūmai Londone, 1840–1888. Tipiškas Didžiosios Britanijos eklektinės architektūros pavyzdys, jame galima įžvelgti specifinę eklektinės gotikos koncepciją, kuri ėjo per amžius iš pastišo į pastišą. Šio statinio projektą sudaro apie 8000 brėžinių. Barry statybos pabaigos nesulaukė (mirė 1860), pradėtą darbą baigė jo sūnus.
Ph. © S. Grandalam/ Hoa-Qui



matyti, kad režimas išsilaikys tik tuo atveju, jeigu išpažins konservatyvias idėjas ir materialinę gerovę. Pastaroji idėja patraukė naujosios norinčios save realizuoti buržuazijos dėmesį, o ji tuomet jau buvo ne tokia naivi ir brutalesnė negu restauracijos laikais. Ji neatmetė paseistinės eklektikos, bet buvo linkusi matyti „karalių pilietį".

Ši tendencija akivaizdi architektūroje: Tiuilri rūmai pertvarkyti į grynai klasikinio stiliaus statinį. Beje, puošyboje galima išvysti ir gotikos, ir bizantijos, ir renesanso elementų. 1816 m. pagal Lefranco projektą buvo pradėta atstatyti neogotikinio stiliaus karališkoji Drė koplyčia. Dubanas dirbo Paryžiaus dailės mokykloje, Vaudoyer – Marselyje. Atsirado naujų medžiagų, pavyzdžiui, Wyattas Anglijoje panaudojo geležį (1802), paskui ji pradėta naudoti ir Prancūzijoje (Monetų kalykla Nante, 1820). Architektas Labrouste'as 1844–1850 m. Šv. Genovaitės bibliotekos statyboje naudojo metalo lydinius, tuo pačiu metu Londone Bunningas iš metalo ir stiklo pastatė anglių biržą (1846). Tačiau tuomet daugiausia darbo turėjo išsilavinę restauratoriai, pavyzdžiui, Lassus restauravo Šventąją koplyčią, apie 1840 m. Viollet-le-Ducas ir jaunas architektas Victoras Baltard'as Paryžiuje statė naujas bažnyčias. Nuo eklektikos buvo pereita prie visiško plagiato (Questelio neoromaninė Šv. Povilo bažnyčia Nime; Bathélemy neogotikinė Dievo Motinos bažnyčia Ruane). Gau ir Ballu pastatė Paryžiuje Šv. Klotildos bažnyčią. Sakytum, architektai pavėluotai lenktyniavo su gretimų šalių neogotika: britų (1844 m. buvo rekonstruoti Vestminsterio rūmai; architektai – Barry ir Puginas), taip pat vokiečių (pastatyta Noiarlsbergo pilis Potsdame, 1844), o ji savo ruožtu konkuravo su neoklasicistinio stiliaus kūriniais (Liudviko II Bavariečio Valhala, autorius Klenze, 1830–1842).

Leonardo Alenza, *Savižudybės alegorija,* iki 1845 (Romantizmo muziejus, Madridas). Žiūrint į šį paveikslą, galima pamanyti, kad jį tapė vidutinių gabumų Goyos mokinys, prisiskaitęs visokiausių baisybių. XX a. pradžioje literatūriniai siužetai dailėje buvo labai populiarūs. Tuo metu savižudybė buvo traktuojama arba kaip protinio atsilikimo padarinys, arba, priešingai, kaip proto reiškimosi aktas. Nekelia abejonių tai, kad paveikslo siužetas – literatūrinis. *Ph. © Artephot/Oronoz*

Interjerui taip pat būdinga eklektika. Dubanas, padedamas Ingres'o mokinių, dekoravo Dampierre'ų pilį, atgaivino atšiaurų, detalių perkrautą dekorą. Baldai ir net kėdės – daugiausia katedros stiliaus. Garsių baldžių profesionalų dinastijos pamažu išmirė. Liudviko Pilypo valdymo metais pasirodė „tikras" Henriko II laikų bufetas, kitaip sakant, stiliaus pavadinimą ėmė diktuoti komercija. Pakanka imituoti nesudėtingą kokio nors stiliaus detalę, pagaminti baldą su barokinio stiliaus kojomis, ir jis, žiūrėk, jau imamas vadinti Liudviko XIII stiliaus baldu. Į šias pinkles įkliūdavo net tie žmonės, kurie gerai išmanė baldų gamybą.

Liudviko Pilypo valdymo pabaigoje pasirodė pirmieji neva Liudviko XV ir Liudviko XVI stiliaus baldai, antrosios imperijos laikotarpiu – vadinamieji ampyro stiliaus baldai. Suklestėjo popierinių tapetų gamyba, pamažu jie išstūmė iš rinkos nuo konsulato laikų populiarius austinius sienų apmušalus. Popieriniai tapetai buvo marginami panašiai kaip austiniai apmušalai, dominavo kaimo, antikiniai ir viduramžių siužetai. Oberkampfo fabrikas, veikęs nuo 1759 m., buvo uždarytas 1843 m. Keramikas Jacobas

Petit kūrė rokailius, o Brogniart'as bandė atgaivinti vitražuose senų laikų tapybą, kūrė neva viduramžiškus paveikslus, primenančius dekoracijas (tai daryti bandė net Ingres'as).

Skulptūra patyrė stiprų oficialaus neoklasicizmo spaudimą (Dupaty, Cortot), tačiau tuo pačiu metu Rude'as ir Bosio (buvusio Napoleono I favorito, Liudviko XIV statulos Pergalės aikštėje autoriaus) mokiniai kūrė romantines ir net barokines skulptūras. Pas Bosio mokėsi ir Victoro Hugo draugas Jehanas Duseigneuras (*Įtūžęs Rolandas*, 1831; *Šv. Mykolas kaunasi su drakonu*, 1834). Daugelio išvardytų skulptorių



kūriniai nebuvo labai meniški, priešingai, kartais net banalūs. Žymus animalistas Barye, sukūręs skulptūrą *Krokodilą draskantis tigras* (1831), kartais imdavosi ir patetiškos viduramžių tematikos (*Karolis VI Manso miške*, 1833).

Visuotinis tapybos nuosmukis

Europos tapytojų gretose tuo metu buvo daug vidutinybių. Vokietijoje vyravo manieringa tapyba (von Carolsfeldas, von Schadowas, Heinrichas Hessas); Alfredas Rethelis (1816–1859) sukūrė romantizmo bruožų turinčių istorinio žanro freskų (*Karolio Didžiojo istorija*, apie 1840, Eks la



Antoine Joseph Wiertz, *Gražioji Rosina*, apie 1843 (Wiertzo muziejus, Briuselis). Apsukrus komersantas Wiertzas atgaivino „gundymo" žanrą, jis suteikė jam tikrą prasmę. Erotizmas gana vulgarus, tačiau jis kiek švelnesnis negu kituose Wiertzo paveiksluose, kuriuose vaizduojamos spalvingos makabriškos scenos. Jo kūryba darė įtaką ne vienam XIX a. pabaigos dailininkui. *Ph. Lou © Arch. Larbor/T*



John Martin, *Bardas,* apie 1817 (Meno galerija, Niukaslis). Nuoroda į Osianą yra menka: pilis ir riteriai mažiau priklauso legendinei primityviai Škotijai nei ne tokiems laukiniams, artimesniems ir įprastesniems viduramžiams. Tačiau tikrasis paveikslo siužetas, suteikiantis jam grožio, yra santykis tarp vaizduojamo mažyčio vienišo poeto ir jį supančio pasaulio platumos.
Ph. © Giraudon



John Martin, *Baltazaro puota,* apie 1830 (Britų muziejus, Londonas). Martinas nutapė daug didelio formato paveikslų, sukūrė eskizų, akvarelių. Šio dailininko kūryba anuomet buvo labai vertinama. Martinas kartais būdavo lyginamas su Michelangelo, jo kūryba ir šiandien stebina konceptualumu. Martinas visoje Europoje garsėjo kaip graviūrų autorius.
Ph. E. Tweedy © Larbor

Šapelė), bet trumpai gyvenęs menininkas spėjo labiau pagarsėti kaip talentingas graviūrų kūrėjas (*Mirusiųjų šokis,* 1849). Su patosu kūrė belgas Wiertzas. Iš pradžių jis tapė paveikslus, kuriuose galima įžvelgti Géricault įtaką, o paskui jo kūrybai didelę įtaką darė „pseudobodleriška" simbolistų tapyba (*Gražioji Rosina,* apie 1843, Briuselis).

Gal dėl prancūzų menininkų, gal dėl Goyos, tuomet gyvenusio Bordo, apsilankymų Madride, romantizmas ėmė įsigalėti ir ispanų dailėje. Tarp ispanų dailininkų romantikų daugiausia reiškėsi Goyos sekėjai, originalumu pasižymėjo gal tik Esquivelio kūryba, kurioje gausu liaudiškų motyvų, fantastikos.

To meto skandinavų dailė išgyveno aukso amžių. XIX a. pradžioje buvo gana akivaizdžios neoklasicizmo tendencijos. Danijoje kūrė Eckersbergas (Davido mokinys), Švedijoje – Wertmulleris. Maždaug iki 1850 m. tapyboje vyravo pusiau romantinis peizažas ir intymusis žanras. Tęsdamas prancūzų portreto žanro ir Gros batalijų tradicijas, Lenkijoje pagarsėjo tapytojas Michalowskis (1835).

Tuo metu, kai žemyninėje Europoje dailininkai blaškėsi, Anglijos menas, ypač po 1830 m., išgyveno didžiulį nuosmukį (Paryžiaus Salone anglų



dailininkai dalyvaudavo retai). Paveikti Boningtono, dailininkai kūrė beveik vien peizažus. Tuo pat metu klestėjo angliškasis bydermejerio stilius. Jam atstovauja Wilkie, populiariausias to meto anglų dailininkas, tapęs buitines scenas. Jo tapyba labai humoristiška, sentimentali, kruopščia atlikimo technika primenanti mažai žinomų olandų dailininkų paveikslus. (1842 m. pradėtame leisti laikraštyje *Punch* galima išvysti ir jo sukurtų iliustracijų.) Vienintelis dailininkas, tuomet gynęs Anglijos meno garbę, buvo Turneris.

Johnas Martinas tapė didžiulių matmenų paveikslus, iš jų vienas, *Tvanas* (1827), 1834 m. buvo eksponuotas Paryžiuje. Tuo laikotarpiu jo mokytojas Turneris visiškai išsivadavo iš savo mokinio įtakos, nors anksčiau šis didis menininkas kartais mėgdavo juo sekti. Artėjo paskutinis Turnerio kūrybos laikotarpis, kuris jį ir išgarsino. Spalvos jo paveiksluose darėsi vis labiau nepriklausomos nuo formų, pavadinimai – vis abstraktesni. Manydamas, kad publikos skonis iki jo paveikslų dar „nepriaugęs", Turneris kūrinius eksponuodavo retai. Pavyzdžiui, paveikslas *Peizažas,* kuriame pavaizduotas Luvro muziejus (1835–1840), atrodo tarsi nebaigtas kūrinys. 1834 m. sudegus Parlamento rūmams (Londone), Turneris nutapė seriją fantastinių etiudų, kiek vėliau – paveikslą *Pūga virš jūros* (1842, Londonas, Nacionalinė galerija). Šis paveikslas sužavėjo Théophile'į Gautier, vėliau įkvėpė kai kuriuos simbolistus ir ypač impresionistus.

Prancūzija: Delacroix prieš Ingres'ą?

Visų pripažinti prancūzų tapytojai kūrė toliau, bet buvo išimčių, pavyzdžiui, Ingres'as ir Delacroix. Žinoma, Ingres'o su Burbonais iš tiesų niekas nesieja. Su didžiule simpatija jis nutapė portretą *Ponas Bertinas* (1832, Luvro muziejus). Bertinas – žmogus simbolis, turtingas buržua, laikraščių leidėjas, padėjęs ateiti į valdžią Liudvikui Pilypui. Tapęs Paryžiaus dailės akademijos profesoriumi, Ingres'as 1834 m. eksponavo naują savo kūrinį *Šv. Simforiano kankinimas,* skirtą Oteno katedrai, kurią dekoravo jau dešimt metų. Už šį kūrinį jis ir vėl buvo puolamas – tiek paskutinių Davido sekėjų, Prancūzijos akademijos narių, tiek romantikų. Pavargęs nuo skandalų, Ingres'as buvo paskirtas Prancūzų dailės akademijos (Romoje) direktoriumi. Ten, anot mokinių, jis tapo jautriu, geranorišku „diktatoriumi".

Ingres'as grįžo į Paryžių gana įdomiomis aplinkybėmis: kunigaikščio Luynes'o pakviestas, jis atvyko dekoruoti Dampierre'ų pilies, tačiau freskos *Aukso amžius* taip ir nebaigė, nes užsakovui nepatiko, kad joje pernelyg daug nuogų figūrų. Darbo Ingres'ui nestigo, jis buvo nuo-

Williamas Turneris



1775. Londone gimsta Josephas Mallordas Williamas Turneris. Šis anglų dailininkas peizažistas daugiausia liejo akvareles, domėjosi topografija.

1795. Kopijuoja paveikslus turtingam mėgėjui. Jo akvarelėms būdinga perspektyva, jau pirmuosiuose kūriniuose pastebimas polinkis į romantizmą. Turneris labai daug keliavo, aplankė nemažai Didžiosios Britanijos vietovių.

1796. Surengia pirmąją savo paveikslų parodą Karališkojoje akademijoje. Paveikslą *Žvejai prie jūros* (Tate'o galerija, Londonas, kaip ir dauguma toliau minimų kūrinių) gerai įvertino ir žiūrovai, ir kritikai. Nuo 1799 m. Turneris – Londono karališkosios dailės akademijos asocijuotasis narys, 1802 m. tampa nariu. Išbando įvairiausius stilius: tęsdamas britiškąją tradiciją, tapo istorinės tematikos paveikslus (*Enėjas ir Sibilė*, 1798), taip pat drąsesnius (*Antroji Egipto žaizda*, 1802).

1802. Apsigyvena Paryžiuje, pasirašius Amjeno taikos sutartį, keliauja į Alpes.

1805. Atidaro Londone savo paveikslų galeriją. Tapo herojines scenas (*Trafalgaro mūšis*, 1808), kasdienius siužetus (*Kaimietis Forgeronas*, 1807). Pamažu daugiau dėmesio



Artėjanti prie kranto jachta, apie 1840–1845 (Tate'o galerija, Londonas). Tai vienas iš tokių paveikslų, į kuriuos žiūrėdamas Théophile'is Gautier sakė: „Tarytum pasaulio pabaigos dekoras, kai vienu teptuko brūkštelėjimu dangus susimaišo su žeme. Iš tikrųjų ekstravagantiška, tai sukūrė tikras genijus." Būtent formų virsmas spalva sužavėjo kai kuriuos simbolistus (pavyzdžiui, Odiloną Redoną) ir impresionistus. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*

ima skirti šviesos problemoms, mažiau – formos paieškoms (*Šaltas rytas*, 1813; *Kėlimasis per upelį*, 1815).
1819. Išvyksta į Italiją. Lieja Venecijos ir Neapolio apylinkių vaizdų akvareles. Grįžta jau būdamas garsus dailininkas.
1826. Vėl atvyksta į Prancūziją. Sukuria daug piešinių, nulieja akvarelių. Vėliau jomis buvo iliustruotas graviūrų albumas apie Luarą (tema – *Upės*).
1829–1837. Įsikuria Petvorte. Nutapo daug kūrinių, bet jie buvo eksponuojami tik po jo mirties. Turneris, sekdamas Claude'u Lorrainu, vis laisviau manipuliuoja šviesos efektais (atsisako tonų gradacijos): *Odisėjas tyčiojasi iš Polifemo* (1829, Nacionalinė galerija, Londonas), *Temerero mūšis* (1838, Nacionalinė galerija, Londonas), *Vergų pirklys* (1840, Bostonas), *Parlamento gaisras* (1834), *Lietus, garai ir greitis* (1844, Nacionalinė galerija, Londonas).
1851. Paskutiniais gyvenimo metais daugiausia dėstytojavo. Mirė niekieno neatpažintas smuklėje netoli Londono. Paliko „anglų tautai" (taip parašyta šio dailininko testamente) apie 19 000 piešinių, akvarelių, aliejumi tapytų eskizų ir daugybę kitų baigtų kūrinių (juos iš jo dažnai nupirkdavo).



William Turner, *Pūga: Hanibalas su savo armija keliauja per Alpes,* 1812 (Tate'o galerija, Londonas). Pasakojimas (Turneris tam galėjo atsispirti tik vėliau) nieko neapgavo. Šis paveikslas – tai asmeninio autoriaus patyrimo Jorkšyro kalnuose vaisius. Pagrindinis akcentas – debesų sūkuriai danguje.
Ph. © AKG, Paris

lat kviečiamas į kitas šalis tapyti portretų. Antrosios imperijos laikais senasis meistras jau kur kas ramesnėje aplinkoje (nepaisant oficialių pareigų) sukūrė arba baigė kurti keletą įspūdingų kūrinių. Be paveikslų, Ingres'as paliko daug puikių piešinių, apie 4000 vien Montobane, iš kurių galima studijuoti jo kūrybos metodus. Daug piešė grafitu, grafitą 1794 m. ypač buvo pamėgęs Conté, o šią piešimo techniką išpopuliarino Davidas.

Akademinės tapybos atstovai kritikavo Ingres'ą ir toliau, net tada, kai jis apkaltino Delacroix nesąžiningumu už tai, kad šis esą ignoruoja piešinį. Net Baudelaire'as, kuris žavėjosi Ingres'o kūryba, ją analizavo, priekaištavo, kad jai stinga fatališkumo. Negana to, jis peikė autorių už tai, kad propaguoja eklektiką.

Ingres'as, nuo jaunų dienų žavėjęsis „dievu Raffaello", naiviai tikėjo didelių pompastiškų paveikslų ir savito stiliaus paieškų koegzistencija. Apie tokią koegzistenciją svajojo tiek Renesanso laikų menininkai, tiek klasicistai, tačiau naujaisiais laikais šitai pasiekti buvo neįmanoma. Laimė, stiliaus siekimas jau nuo Ingres'o laikų, tai yra nuo 1816 m., įgijo didelę svarbą, nes nuo tada pradėta vadovautis tariamai abstrakčia paskirų portreto dalių koncepcija. „Rūsčių", be įmantrių puošybos elementų



arabeskų epocha baigėsi nutapius paveikslą *Panelė Rivière* (1805, Luvro muziejus). Tada prasidėjo kita – nuogybių era. Sprendžiant iš anatominių netikslumų, kuriuos galima aptikti paveiksluose *Tetidė* ir *Šaltinis*, Ingres'as nebuvo itin akylas ir neskirdavo tam daug dėmesio. Ingres'o plastika skulptūrinė, linijinė, labai ryškus kontūras, nors jaučiama nenusakoma ramybė, nostalgija. Vėliau iš jo mokėsi Degas, Gauguinas, Picasso, žinoma, kiekvienas savaip.

Antitezė Ingres'as–Delacroix priimtina su sąlyga, žinant, kad pastarasis buvo ne visada suprastas, nors jo apsisprendimas labai aiškus. Tai atskleidžia 1830 m. jo sukurtos puikios litografijos *Faustas* (Goethe sakė Eckermannui, kad šios litografijos jį sužavėjo). Revoliucija šio kartais skeptiško aristokrato neužklupo netikėtai, priešingai, jis suvokė, kad sukilusi liaudis pasmerkė retrogradinę praeitį.

Savo jėgomis pasitikintis Delacroix nutapė paveikslą *Laisvė, vedanti liaudį į barikadas* (Luvro muziejus), kurį iš pradžių buvo pavadinęs *Žuvusiesiems liepą atminti*, ir šitaip parodė, kieno jis pusėje. Tačiau itin didelio pasisekimo paveikslas nesulaukė, raudona Laisvės kepuraitė šokiravo net tuos, kuriuos liaudis iškėlė į valdžią. Kūrinys labai dinamiškas, tačiau piešinys tikslus, būdingas klasicistams (toks piešinys Delacroix kūryboje itin retas). 1831 m. jis nutapė paveikslą *Liežo vyskupo nužudymas* (Lionas): siužetas traktuojamas labai subjektyviai, patį įvykį tarsi užgožia ryškios šviesos ir tamsos kontrastai.

Kiek vėliau, užuot iškeliavęs, kaip svajojo, į Rytus, Delacroix išvyko į Maroką. Eskizų, kuriuos parsivežė iš šios egzotiškos šalies, jam užteko maždaug dvidešimčiai metų. Delacroix kūrybos įvairovė paaiškinama tuo, kad jam tapyba – „šventė akiai". Romantikas sėmėsi įkvėpimo iš Shakespeare'o, Byrono, Walterio Scotto, tapė kasdienio arabų gyvenimo scenas. Jo visada laisva technika tarsi ištrina piešinio kontūrą, dėl to paveikslai kartais būna beveik impresionistiniai (*Besimaudanti Zuzana*, Reimsas).

1833 m. Thiers'as, kuris jau seniai žavėjosi Delacroix kūryba, pasiūlė jam dekoruoti Burbonų rūmų saloną ir biblioteką. Tai buvo didžiulis darbas, nes reikėjo dekoruoti penkis kupolus ir du amfiteatrus. Tuomet Delacroix įrodė, kad yra puikus ne tik paveikslų, bet ir sienų tapytojas (tapyti freskas buvo slaptas Delacroix noras). Daug kas jį laikė šios srities mėgėju, išprususiu diletantu, tačiau menininkas, žavėjęsis garsiųjų venecijiečių ir Rubenso menu, siekė neatsilikti nuo jų profesionalumu. Ir iš tikrųjų šių kupolų tapyba meistriškumu prilygsta didžiųjų meistrų freskoms, o darnos kartais net daugiau. Po kurio laiko Delacroix apėmė nuovargis, tačiau skliautų freskas jis vis dėlto baigė. Beje, kaip dekoratorius jis reiškėsi ir anksčiau. Galiausiai Delacroix visuomenei (o gal pats sau?) atsirevanšavo – galutinai įsikūrė Furstenbergo aikš-



Eugène Delacroix, *Tanhoizeris ant Veneros kalno* (guašas, plonas popierius), po 1861 (privati kolekcija, Ciurichas). Šį paveikslą Delacroix nutapė įkvėptas Wagnerio operos spektaklio Paryžiuje. Tai matyti iš panašių dekoracijų, kostiumų. Delacroix visą gyvenimą žavėjosi kompozitorių romantikų muzika. *Ph. W. Dräyer © Arch. Larbor/T*

tėje, dirbtuvėse (tos dirbtuvės išliko iki mūsų dienų), bet vis dažniau vykdavo tapyti į kaimą (nors peizažų sukūrė nedaug, šį žanrą labai mėgo). Galų gale 1857 m. jis visomis išgalėmis veržėsi į Prancūzijos institutą, tai yra sekė nevykusio jo kūrybos imituotojo Paulio Delaroche'o pėdomis! 1861 m., baigęs dekoruoti Šv. Sulpicijaus bažnyčios Angelų koplyčią, savo leidžiamame *Journal* jis rašė: „Inauguracijoje nebuvo nė vieno atstovo nei iš ministerijos, nei iš instituto." Dauguma dailininkų romantikų tapo visų pripažintais „oficialiais" menininkais, tačiau Delacroix kūryba antroji imperija domėjosi ne itin daugiau nei Liepos monarchija.

Meno kritikai ir epigonai

Kad būtų patenkinti sparčiai gausėjančių buržuazijos atstovų meno poreikiai (skulptūra domėtasi kur kas mažiau), 1815 m. Salone buvo eksponuojama vis daugiau paveikslų. Kad didėjo susidomėjimas daile, rodo ir tai, kad net rašytojai (Stendhalis) ir politikai (1816 m. Guizot) ėmėsi meno kritikų vaidmens. Ši tendencija dar labiau sustiprėjo po 1830 m., tarsi romantikų karta būtų tapusi padėties viešpačiais, kad galėtų laisvai propaguoti savo estetines pažiūras ir konkuruoti su tradicija. Reikia prisi-

minti tokius intelektualus kaip Delécluze'as, Thoré-Burgeris, Rodolphe'as Toepfferis (pieštų skilčių linksmuose albumuose pradininką).

1837–1850 m. Salone eksponuotus meno kūrinius laikraščių puslapiuose aptarė talentingas rašytojas Théophile'is Gautier. Supratęs, kad dailė – ne jo pašaukimas, bet šį tą apie ją išmanydamas, Gautier parodų apžvalgose visada paminėdavo kūrinius, kurie, jo manymu, pasižymėdavo originalumu. Taip, jo kritika kartais būdavo nenuoseklі, daugiausia aprašomojo pobūdžio, tačiau šiandien ji ignoruojama nepelnytai. Juk būtent Gautier „atrado" Goyą, pirmasis tinkamai įvertino Corot talentą. Gautier apie meną, tapybos techniką tikrai nusimanė, nors kartais jo kritika būdavo per daug jausminga, subjektyvi.

Meno kritikos „žanrą" yra išbandęs ir poetas Musset (1836), tačiau specialistų (G. Planche'o) ar pseudoklasicizmo šalininkų kritikai jo straipsniai neprilygo. Iš poetų geriausiu (ir produktyviausiu) meno kritiku teisėtai laikomas Charles'is Baudelaire'as.

1845–1846 m. Baudelaire'as debiutavo *Salon*. Pirmajame straipsnyje jis pristatė retrospektyvinę parodą *Bonne-Nouvelle*, kurioje buvo eksponuojama prancūzų tapyba nuo Prancūzijos didžiosios revoliucijos laikų. Delacroix jis vadina originaliausiu visų laikų dailininku, o rašy-



Karl Blechen, *Povų salos Berlyne palmyno interjeras,* 1832–1834 (Meno galerija, Hamburgas). Vadinamoji rytietiška parkų architektūra atsirado XVIII a. Bet netrukus rytietiškas romantizmas išsigimė ir tapo blogo skonio ženklu. Tokio tipo statiniai labai paplito Bavarijos, Austrijos pilių parkuose, ypač po 1850 m. *Ph. R. Kleinhempel © Arch. Larbor/T*

damas apie pačią parodą atsiskleidžia kaip talentingas menotyrininkas. Sakytum, į viską Baudelaire'as žiūri iš aukšto, visuomet yra šališkas ir aistringai gina savo tiesą, tačiau jis daug išmano ir dėl to gali baigti tai, ką Diderot, genialus kūrėjas, buvo tik pradėjęs – meno kritikos meną.

Tokiu pačiu tonu Baudelaire'as kalbėjo apie Saloną 1855–1859 m. aptardamas karikatūristų piešinius, ofortus, filosofinį meną, realistinius kūrinius. Mintis apie meną Baudelaire'as dėstė *Curiosités esthétiques* puslapiuose. Baudelaire'as klysdavo retai. Jo kritinio dėmesio sulaukė ir amerikiečių tapytojo Catlino indėnų portretai. Menine intuicija apdovanotas poetas, išdėstęs kompleksinę spalvos reikšmės tapyboje koncepciją, padėjo šiuolaikinio meno kritikos pamatus, ir XX a. šis jo nuopelnas buvo visų pripažintas.

Kartais Baudelaire'o kritika būdavo gana pikta, tačiau geriau susipažinus su kritikuojamų autorių kūryba dėl jo teisumo išsisklaido visos abejonės. Jis nešykštėdavo kritikos net to meto garsenybėms, pavyzdžiui, Delacroix, Ingres'o, Gros sekėjams, kurie, norėdami patikti publikai, stengdavosi sumenkinti didžiųjų menininkų kūrybą. Lygiai taip pat negailestingai jis kritikavo ir romantizmo epigonus. Baudelaire'as pirmas prabilo apie Delaroche'o polinkį į eklektiką. Nors Baudelaire'as galbūt neteisus apkaltindamas Horace'ą Vernet „pačiu meno paneigimu", galima tik pritarti jo ne itin atlaidesnei nuomonei apie romantizmo sekėjus. Aiškiausiai jų eklektiškumą iliustruoja Delaroche'as. Pompastiški (regis, šis žodis jau seniai vartojamas) amžiaus pabaigos dailininkai, besirenkantys istorinius siužetus, yra tikrieji palikuonys jaunojo genijaus, kurį 1822 m. taip išgyrė Géricault ir kuris, nuo 1830 m. tapęs nepailstančiu „praeities dramų dailininku", nutapė paveikslus *Eduardo vaikai* (1831, Luvro muziejus) ir *Kunigaikščio de Guise'o nužudymas* (1835, Šantiji). Paveiksluose esama šiek tiek vulgarumo (Delaroche'as iš pradžių sustatydavo vaškinių figūrėlių mizansceną, šį būdą vėliau perėmė Tintoret), tačiau Vernet suteikia jiems graudaus romantizmo, tik jam kenkia plokščia, sausa ir gana paini faktūra.

Per pristatymą, kurį 1839 m. Prancūzijos institute surengė Arago, Delaroche'as nustebusiems savo kolegoms pasakė: „Ponai, šiandien tapyba mirė." Kiek paslaptingiau, atsiradus fotografijai, yra pasakęs Ingres'as: „Tai labai gražu, bet šito negalima sakyti." Iš tikrųjų fotografijos įtaką dailei galima įžvelgti tik po 1850 m., tačiau fotografija ir dailė tarpusavyje nekonkuravo... Bet čia jau visai kita istorija.

Romantizmą toliau plėtojo tariamieji Delacroix konkurentai. Vienas iš jų – Eugène'as Devéria, nutapęs daugybę Venecijos mokyklos tapytojų kūrinių imitacijų (*Žanos d'Ark mirtis*, 1831, Anžė miesto muziejus). Negana to, jis ėmė imituoti ir pats save (*Jane Seymour mirtis*, 1847,



Alexandre Évariste Fragonard, *Don Žuanas ir Komandoro statula,* apie 1830 (Dailės muziejus, Strasbūras). Autorius, didžiojo Fragonard'o sūnus, yra romantiškiausios – trubadūrų – dailės atstovas. Šis paveikslas vertintinas kaip svarbus dokumentas, padedantis geriau suprasti Mozarto operos laikus. Kūrinys vertas gotikinių romanų, kurių herojai – didžiuliai plunksnomis apsikaišę vaiduokliai.
Ph. © Archives Larbor/T

Istorija ir egzotizmas



Eugène Delacroix, *Alžyrietės savo apartamentuose,* 1834 (Luvro muziejus, Paryžius). Šioje koketiškoje ir vaizdingoje „poemėlėje" Baudelaire'as atkakliai ieškojo melancholijos ir „gilaus liūdesio limbų". Šis anuomet populiarus kūrinys labai prisidėjo prie kiek keistoko orientalizmo formavimosi.
Ph. Hubert Josse

Svajonės apie išnykusius, ką tik atrastus ir tolimus pasaulius – romantizmo pamatas. Dar iki 1765 m. tapytojai dažnai vaizduodavo viduramžių siužetus (Lépicié *Vilhelmo Užkariautojo išsilaipinimas Anglijoje*). Grafas d'Angiviller, priskirdamas dailininkų pasirinktus siužetus nacionalinei istorijai, padėjo formuotis gana savitam stiliui, kuris vėliau buvo pavadintas trubadūrų stiliumi. Šis stilius gyvavo iki pat romantizmo epochos, restauracijos laikais jis vėl tapo populiarus.

Žinoma, kad neogotikinis stilius architektūroje XVIII a. pradžioje pirmiausia susiformavo Anglijoje, kiek vėliau – Vokietijoje. Šiai madai atsispyrė tik Italija, o Prancūzijoje Alexandre'o Lenoiro „viduramžiškas" muziejus pažadino jaunojo Michelet pašaukimą. Ypač daug pseudogotikinių bažnyčių buvo pastatyta po 1815 m. Visuomenė ne visada gebėjo įvertinti šių statinių meninį lygį, mat buvo šiek tiek nutolta nuo tikrosios gotikos.

Tuo metu net Salone buvo galima pamatyti portretų ir herojinės tematikos paveikslų, ypač turinčių simbolinę reikšmę, nutapytų trubadūrų stiliumi.

Tuo metu, kai revoliucionieriai, naujosios istorijos kūrėjai, žvelgė



Eugène Delacroix, *Stovyklavietė lygumoje, kalnų virtinė, arabų etiudai, piešinys, kelionių dienoraštis* (Luvro muziejus, Paryžius). Delacroix ir Ingres'o priešpriešа greitai tapo spalvos ir piešinio antiteze. Šie eskizai (kaip ir daugelis kitų) liudija Delacroix gebėjimą pamažu sintezuojant įamžinti kelionės įspūdžius piešiniuose. Puslapio apačioje – subtili akvarelė. Horizontas – pilkas, dviejų atspalvių. *Ph. © RMN/M. Bellot*



į ateitį, menininkai ieškojo heroizmo nūdienoje. Jacques'as Louis Davidas nutapė paveikslą *Marato mirtis* ir taip įamžino to meto didvyrį. Davido sekėjas Jeanas Pierre'as Franque'as 1810 m. nutapė Prancūzijos valstybės alegoriją *Prieš sugrįžtant iš Egipto* (Luvras). Menininkai įkvėpimo sėmėsi iš tautos istorijos, tapė kiek idealizuotus, sentimentalokus, „gražius" legendinės praeities siužetus. Mėgstamiausi to meto menininkų personažai – Vilius Telis (puiki proga nutapyti kalnų peizažą!), Karolis Didysis, o po 1815 m. ir karalius Liudvikas XVI. Dailininkai gaudavo oficialių užsakymų, bet kurdavo ir revoliucingai nusiteikusiai publikai (neramumai truko iki 1835 m.). Audringam laikotarpiui įamžinti žymiausias dailininkas romantikas Delacroix paskyrė didžiąją savo kūrybos dalį. Ne tokio žinomo dailininko Delaroche'o beveik vienintelė tema – revoliucija.

Šalia praeities nostalgijos temos egzistavo ir kita – egzotinė tema (Girodet *Indėnas*, Montarži muziejus). Literatūriniai siužetai naudoti retai, tačiau menininkų kūryboje ypač dažna Afrikos tematika (Delacroix *Načezai*, 1835, Niujorkas). Kūrinių šia tema net daugiau nei skirtų Kinijos temai.

Istorija ir egzotizmas



Charles Meryon, *Laivas audringoje jūroje*, arba *Laivas vaiduoklis*, apie 1847 (Delacroix muziejus, Paryžius). Meryonas parsivežė daugybę kelionių eskizų, tačiau jo kūrybos jūros tematika laikotarpis buvo trumpas. Ši pastelė įdomi siužeto pasirinkimu, taip pat laivo rėjų ir lynų braižymo griežtumu. Griežtumas kontrastuoja su jūros ir dangaus neryškumu ir primena be galo aštrius Meryono grafikos brūkšnius. *Ph. © RMN*

Kinų meno įtaka labiau pastebima dekoratyviniame taikomajame mene, pavyzdžiui, Boucher ir jo konkurentų kūryboje. Žavėdamasis rytiečių menu, Barye sukūrė skulptūras *Totorių raitelis* ir *Arabų raitelis* (pastaroji, žinoma, vaizduoja, kaip raitelis užmuša liūtą). Panašios ir portreto žanro tendencijos. Paveikslas *Jaunos negrės portretas* (1818, Luvro muziejus), kurį nutapė Davido mokinys Marie Guillaume'as Benoist'as, *Piliečio Belley portretas* (juodaodis Konvento deputatas), kurį 1797 m. sukūrė Girodet (Versalis), Delacroix pastelė *Negras su turbanu* (po 1832, Luvro muziejus) labai panašūs.

Nuo 1799 m. beveik visą Indiją valdė anglai. 1815 m. Vienos dekretu buvo uždrausta prekiauti negrais, bet iš tikrųjų prekyba jais vyko iki 1849–1850 m. XIX a. pirmojoje pusėje pasaulio žemėlapyje buvo dar daug baltų dėmių, bet pamažu jos ėmė nykti. Atėjo laikas, kai planetos gyventojai pradėjo suvokti savo bendrumą. Kad ir kaip būtų, egzotinė tematika daugiausia vyravo prancūzų mene. Ją padėjo populiarinti ir asmeninės kelionės. Pavyzdžiui, Cookas po kelionės į Egiptą daug pasakojo apie tą kraštą, tie pasakojimai dar ilgai darė įspūdį Chateaubriand'ui. Kiek vėliau Delacroix kelis mėnesius keliavo po Andalūziją, Maroką, Alžyrą. Delacroix išsirengė į kelionę, kai pamatė egzotiškus ryškių spalvų suvenyrus, drabužius, kuriuos kadaise mažai žinomas dailininkas J. R. Auguste'as buvo parsivežęs iš Viduržemio jūros kraštų ir Rytų šalių.

Fromentinas (geriau žinomas ne kaip dailininkas, o kaip rašytojas), irgi mėgęs keliauti, aplankęs net labai tolimus kraštus (Sahelis), po 1850 m. koloristinių ekscesų atsisakė, nors buvo nutapęs daug mameliukų, odaliskų ir „gerų laukinių". Taigi „Rytų revoliucija" buvo laikinas reiškinys.



Carl Gustav Carus, *Gotikinė katedra, matoma pro pilies griuvėsius;* piešinys ir akvarelė, 1852 (Dailės muziejus, Esenas). Šio kūrinio stilius šiek tiek panašus į Friedricho stilių, kompozicija originali, kiek netikėta, primena viduramžių pasakų arba poezijos rinkinio titulinį puslapį. Tuo metu tokios literatūros buvo leidžiama daug. Mėnesiena – vienas mėgstamiausių romantizmo atributų. Deja, skirtingai nei paprasti žiūrovai, meno kritikai romantizmo čia neįžvelgia. *Ph. © E. Lessing/Magnum*





Alexandre Gabriel Decamps, *Turkai vaikai žaidžia su vėžliu,* 1836 (Condé muziejus, Šantiji). Decamps'as kūrė daugiau kaip dvidešimt penkerius metus. Jis daug keliavo po Artimuosius Rytus. Sukūrė istorinės tematikos kompozicijų, Rytų kraštų papročių, buities scenų, romantiškų, idealizuotų peizažų, akvarelių. Technika – klasicistinė, koloritas gana monotoniškas. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

Valensija). Vėliau, pasimokęs pas savo brolį Achille'į, jis susidomėjo litografija. Nuoširdesnis atrodo Célestinas Nanteuilis, puikus akvarelininkas ir graviūrų kūrėjas; vėliau (1848) jis tapo labai savito stiliaus peizažistu. Decamps'o polinkis kurti Rytų tematika, nepaisant meistriškos technikos, lakios fantazijos, kartais net bravūros, dažnai kelia šypseną. Diazas de la Peña kartais semdavosi įkvėpimo iš Correggio ir XVIII a. tapytojų, bet vėliau atsidėjo peizažui. Faktūra išliko ta pati, primenanti emalį, beveik kaleidoskopiška: *Venera, nuginkluojanti Amūrą* (1837, Luvro muziejus), *Čigonų išlaipinimas* (1844, Bostonas).

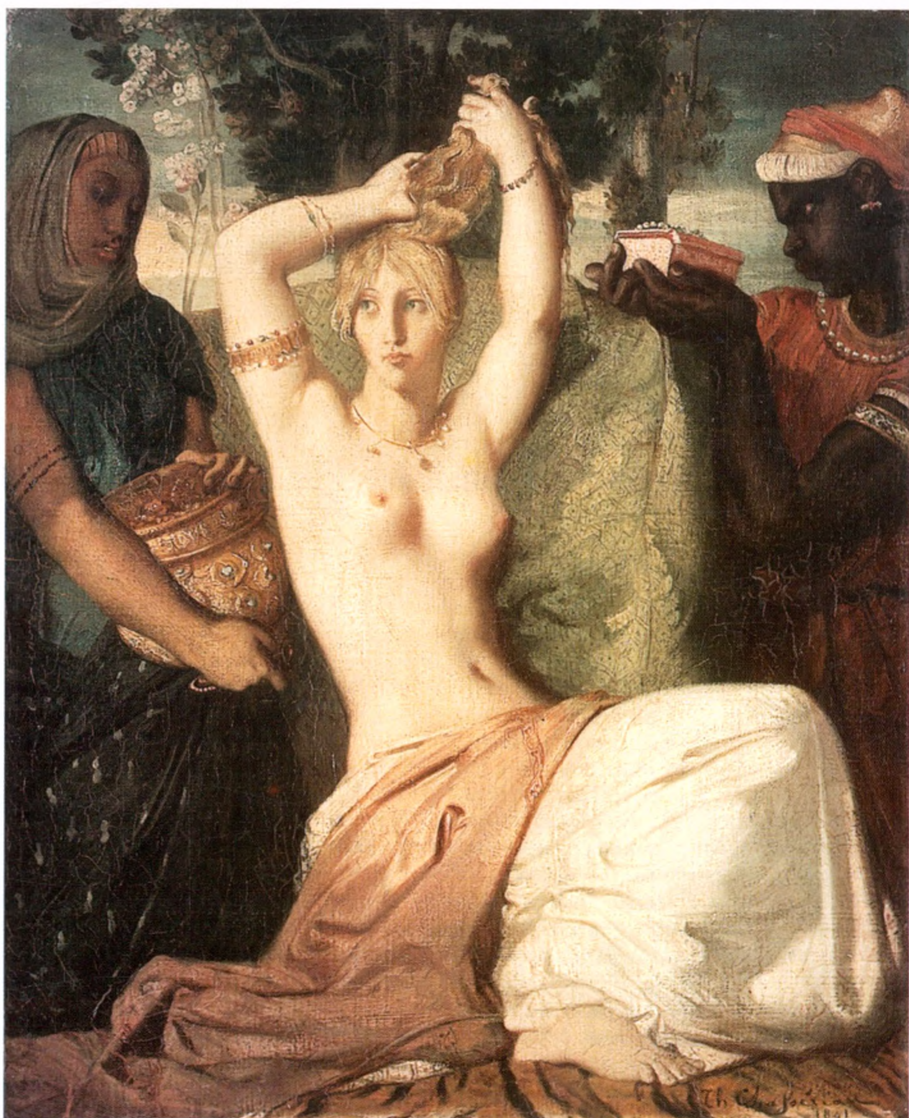
Neoklasicistai – eklektikos, moderniojo meno, neoromantizmo opozicija – taip pat šiek tiek sušvelnėjo. Romoje, proteguojamas Ingres'o, buvęs Guérino mokinys nimietis Sigalonas buvo daug žadantis tapytojas, tačiau, nutapęs didžiulę Michelangelo paveikslo *Paskutinis teismas* kopiją (Paryžiaus dailės muziejus), jis mirė nuo choleros. Kiti Ingres'o mokiniai nebuvo tokie talentingi. Hippolyte'as Flandrinas tapė restauruotose Šv. Sulpicijaus tipo Prancūzijos bažnyčiose (*Jėzus Kristus, kviečiantis pas save mažus vaikus,* 1838, Lisjė). Ary Schefferis iš pradžių bandė ieškoti kompromiso su romantizmu, nutapė paveikslus *Géricault mirtis* (1824, Luvro muziejus), *Faustas ir Margarita* (1831, Luvro muziejus), bet paskui, proteguojamas Liudviko Pilypo, perėjo prie istorinės tematikos (*Karolis Didysis, tramdantis saksus,* 1837, Versalis). Taip pat nutapė portretų, religinių paveikslų (*Šv. Augustinas ir šv. Monika,* 1846, daug variantų

Théodore Chassériau, *Esteros tualetas,* 1841 (Luvro muziejus, Paryžius). Arabeskos meistru buvo laikomas Ingres'as, o hieratinė kompozicija, subtilių detalių išryškinimas, anot Gustave'o Morreau, būdinga Chassériau. *Ph. © Giraudon*

Paryžiuje, Luvre, Londone, Dordrechte). Ir vis dėlto pseudoromantinės tapybos, kurią populiarino graviūrų kūrėjai, gyrė prerafaelitai ir peikė Baudelaire'as, traukti iš užmaršties nevertėtų.

Iš gausybės to meto dailininkų pseudoromantikų derėtų išskirti Chassériau, kurį Ingres'as paskatino eksponuoti savo kūrinius, kai dailininkui buvo vos aštuoniolika.

Chassériau siekė sulieti į darnią visumą savo mokytojo kūrybinį braižą (banguojantį linijiškumą, statiškas formas) ir romantinį sentimentalumą, subtilų ir kartu puošnų egzotinį koloritą. Sukūrė daug portretų, aktų, kūrinių Rytų tematika, biblinių kompozicijų (*Esteros tualetas*, 1841, Luvro



Jeanas Baptiste'as Corot



1796. Paryžiuje gimsta Jeanas Baptiste'as Corot. Tik tuomet, kai jis sulaukia dvidešimt šešerių, tėvas, turtingas pirklys, leidžia jam mokytis tapybos. Jis mokosi pas Michalloną ir Bertiną, buvusį Valenciennes'o mokinį.
1825. Išvyksta į Italiją. Nutapęs paveikslą *Narni tiltas* (1825 ir 1827, Luvras ir Otava) išgarsėja, taip pat sukuria paveikslą *Šv. Baltramiejaus sala* (Bostonas).
1830. Pradeda kasmetinę kelionę po Prancūziją. Nutapo paveikslus *Šartro katedra* (Luvro muziejus), *Saulėlydis* (1835, Marselis), tuo pačiu metu toliau kuria „istorinius peizažus" Salonui: *Agaras dykumoje* (1835, Niujorkas), *Demokritas ir abderiečiai* (1841, Nantas).
1834. Antrą kartą išvyksta į Italiją, sukuria daug paveikslų, piešinių (Florencijos, Venecijos peizažų). Apie 1843 m. trečią kartą lankosi Romoje. Išsiunčia į Saloną paveikslą *Homeras ir piemenys* (1845, Sen Lo). Nutapo aktų, portretų: *Claire Sennegon* (1838, Luvro muziejus), *Marietta* (1843, Mažieji rūmai).
1846. Apdovanojamas Garbės legiono ordinu, pirmą kartą parduoda savo paveikslą. Corot publika – draugai ir kritikai, bet ne dailininkai. Jauni tapytojai begėdiškai jį kopijuoja. Įkvėptas kelionių po Italiją ir Vil d'Avrė prisiminimų, tapo peizažus su moterų figūromis (*Nimfų šokiai*, 1850, Luvro muziejus; *La Rošelio uostas*, 1851, Niu Heivenas).



Mortfonteno prisiminimai, 1864 (Luvro muziejus, Paryžius). Labai poetiškas paveikslas, spalvų gama – nuo šviesiai violetinės ir gelsvai žalsvos iki blausiai pilkos. Šį stilių daug kas mėgdžiojo, todėl buvo sakoma, kad Corot klastočių yra daugiau negu originalų. Paveikslas toks subtilus, kad nutapyti kopijos, bent šiek tiek atitinkančios originalą, nepavyko niekam. Lyriškumu ir nuoširdumu jis prilygsta ankstyvojo prancūzų romantizmo, kurio vienas iš įkvėpėjų buvo Rousseau, kūriniams.
Ph. © RMN/R. G. Ojeda



Skaitanti mergina, vilkinti raudonu triko, apie 1845–1850 (privati E. G. Bührle'o kolekcija, Ciurichas). Atskleista vidinė modelio būsena, nors tokio tikslo Corot nesiekia; lieka daug erdvės žiūrovų apmąstymams. Paveikslas tobulos struktūros ir labai subtilus. Tapytojas siekia patraukti žiūrovų dėmesį naudodamasis piešinio ir spalvų magija, įamžina vieną egzistencijos fragmentą.
Ph. © Hans Hinz-Artothek

1853. Domisi ne tik estampais (jis sukūrė apie 20 ofortų, 15 litografijų), bet ir nauja technika, – kuria graviūras ant stiklo. Nutapo paskutinius peizažus su figūromis (*Sodomos sugriovimas*, 1857, Niujorkas).
1860. Pamažu atsisako tolimų varginančių kelionių, kuria daugiausia portretus (be pozuotojų), tapo moterų paveikslus: *Nutrauktas skaitymas* (1865–1868, Čikaga), *Moteris su perlu* (1869, Luvro muziejus), *Čigonė su mandolina* (1874, San Paulas). Nutapo paskutinius peizažus: *Vėjo gūsis* (1865, Reimsas), *Manto tiltas* ir *Sanso katedra* (1874, Luvro muziejus).
1874. Gruodžio 29 d. draugai surengia Corot garbei banketą ir įteikia jam medalį. Po kelių savaičių Corot miršta. 1875 m. Salone, pagerbiant velionio atminimą, eksponuojami trys jo paveikslai.

muziejus; *Tepidariumas*, 1853, Luvro muziejus), keletą puikių portretų: *Lacordaire'as*, 1840, Luvro muziejus, Paryžius; *Panelė Cabarrus*, 1848, Kemperas). Paryžiaus bažnyčiose nutapė freskų, tačiau didžioji jų dalis neišliko (Komunos laikais sudegė gaisruose).

Vienišiai Corot ir Daumier

Corot ramiai kūrė, į romantikų ir „pozityvaus" proto orleanietiškosios buržuazijos ginčus nesivėlė. Daugelį metų kiekvieną vasarą Corot išvažiuodavo į kaimą tapyti peizažų – jie toli gražu nėra realistiški. Jeigu medis jam trukdydavo, peizaže jo nebūdavo! Norėdamas išgarsėti, jis siųsdavo meno kritikams ir šiaip meną išmanantiems mokovams istorinės tematikos figūrines kompozicijas, kurių fone visada būdavo peizažas. Ir štai vieną gražią dieną Corot kūrinys pakliuvo Baudelaire'ui, šis susižavėjo dailininko kūryba. Koks palankus likimas! Kad ir kaip būtų, pirmą paveikslą Corot pardavė būdamas penkiasdešimties metų. 1848 m. tapytojas, kurio kūryba buvo žavimasi, bet kuris nebuvo gavęs nė vieno medalio, tapo Salono komisijos nariu.

Šis produktyvus dailininkas gaudavo daugybę užsakymų, dėl to kartais būdavo priverstas tapyti savo paveikslų kopijas. Negana to, piktnaudžiaujantys Corot legendiniu gerumu tapė jo paveikslų klastotes (dėl Corot paveikslų autentiškumo būta ginčų dar jam gyvam esant). Šiuo metu linkstama labiau vertinti ne vėlyvuosius Il de Franse sukurtus paveikslus, o portretus, apie kuriuos ilgą laiką nebuvo žinoma. Iš tikrųjų Corot pradėjo tapyti portretus tik po antros kelionės į Italiją. Portretai pasižymi tokiu pat tyrumu ir poetiškumu kaip ir pirmieji jo peizažai.

Corot gebėjo apšvietimo intensyvumu keisti paveikslo nuotaiką; jis turėjo gerą regimąją atmintį, buvo puikiai įvaldęs piešimą (kūrė ir puikias graviūras). Peizažai, kuriuos Corot nutapė senatvėje, atlikimo technika kiek skyrėsi nuo ankstyvųjų kūrinių, bet dėl to jo paveikslai nebuvo prasti. Priešingai nei impresionistų paveiksluose, objektai ne dingsta migloje, o išryškėja, tamsių ir šviesių dėmių santykis, paskirų elementų komponavimas nulemia kūrinio ritmą, ir dėl to jo peizažus galima vadinti nuotaikos peizažais. Sulaukęs žilos senatvės, dailininkas pagaliau pelnė pripažinimą.

Labai greitai paaiškėjo, kad iš politinio ir socialinio sąstingio Liepos monarchija krašto neištrauks. Buvęs Gros mokinys Philipponas pradėjo leisti satyrinį žurnalą *La caricature*. Viename iš pirmųjų jo numerių jau žinomas piešinių ir litografijų kūrėjas Honoré Daumier išspausdino Liudviko Pilypo atvaizdą, kur jo galva ištįsusi kaip Gargantiua, panaši į



Jean Baptiste Corot
Florencija: vaizdas iš Boboli sodų pusės, apie 1834 (Luvro muziejus, Paryžius). Ryškus peizažas, natūralūs medžiai, daug erdvės – tokį įspūdį daro šešėlių ir šviesos žaismas. Daugiau apšviestas miestas, jo vaizdas šiek tiek padidintas, kalvos, kurios jį supa, ir pats miestas tarsi priartintas prie žiūrovo. Tai peizažas-meditacija, rodantis, kad jo autorius tikrai buvo skaitęs Vergilijų. *Ph. © RMN/Arnaudet*

slyvą. Už tai jaunasis menininkas buvo šešiems mėnesiams uždarytas į kalėjimą. Išvargintas karo, karalius dėl karikatūros nesupyko, nors galva-slyva buvo piešiama net ant Nėji sienų. Šiaip ar taip, Daumier dar nebuvo sumokėjęs už respublikonišką veiklą. Pradėjęs nuo satyros, vėliau Daumier litografijose vaizdavo tragiškus įvykius; paminėtinas šedevras *Transnonaino gatvė* (1834). Žurnalą *La caricature* užsipuolė cenzūra, Daumier perėjo dirbti į žurnalą *Charivari*, jo bendradarbiu išbuvo dvidešimt penkerius metus. 1835–1848 m. Daumier šiame žurnale išspausdino seriją karikatūrų, kuriomis pašiepė ne tik politikus, bet ir juos remiančius visuomenės sluoksnius (magistrato tarnautojus, finansininkus ir pan.).

Tuo laikotarpiu jis pradėjo intensyviai tapyti. Nutapė paveikslus *Sukilimas* (1848), *Nimfos, persekiojamos satyrų* (1851, Monrealis). Romantiku Daumier nepavadinsi: aistros šiam dailininkui svetimos, į mitologiją jis žvelgia su šypsena ir švelnia ironija. Jo kūryba pasižymi nepaprastu ekspresyvumu. Šito Daumier pasiekė vaizduodamas objektus netikėtu rakursu, į pagalbą pasitelkdamas originalią kompoziciją (*Crispinas ir Scapinas*, apie 1860, Luvro muziejus; *Don Kichotas*, apie 1865, Miunchenas). Žinoma, Daumier ir vėl stojo į kovą su Napoleonu III.

Vieną iš paskutinių litografijų Daumier sukūrė pagerbdamas Hugo už garsų jo poezijos rinkinį *Bausmės*. Nuo 1865 m. regėjimą prarandantis dailininkas, Corot pademonstravus kilnumą, paskutines dienas galėjo



Paul Huet, *Gronaro sugrįžimas*, apie 1840–1845 (Bovė departamento muziejus). Buvęs Guérino mokinys, Géricault talento gerbėjas Huet linksmų scenų gamtoje sukūrė labai nedaug, jo lyrizmas (ypač ankstyvojoje kūryboje) labai subtilus, juolab kad paliečiama visus jaudinanti tema – atiduodama duoklė legendiniam imperatoriui. Paveiksle vaizduojama trapi nugalėto, bet nepalūžusio kareivio figūra ir virš jos susitvenkę audros debesys; epocha dar nebuvo pamiršusi Napoleono. *Ph. © RMN/M. Bellot*

XVIII a. antrojoje pusėje, dar prieš Prancūzijos didžiąją revoliuciją, tapyboje ir grafikoje dažnai buvo vaizduojamas paprastas dirbantis žmogus, bet nesistengta jo idealizuoti. Loutherbourgo paveiksle *Kokso gamykla naktį* (apie 1780, Mokslo muziejus, Londonas) susipina fantastika ir realybė. Šis dailininkas daugiau dėmesio skyrė dekorui, o ne žmogui, o Vernet ir jo kopijuotojas Lacroix de Marseille'is nutapė dirbančius žvejus (apie 1760). Tuo metu tapytojai vis dažniau ėmė vaizduoti realybę („realizmo" terminas atsirado tik po 1830 m.). Gana realistiški tokie paveikslai kaip Durameau *Fabrikas* (1765, Luvro muziejus, Paryžius), Léonard'o Defrance'o *Odų fabrike* (1790, Marmottano muziejus, Paryžius); juose diskretiškai pavaizduotas darbininkų skurdas. Patriotinis šlovinimas ir heroizmas paprastų žmonių gyvenimo nepakeitė, nors to meto graviūrose, kuriose vaizduojami audringi įvykiai, galima išvysti naujų tipažų (pavyzdžiui, savanorius). Darbo tema dailininkų kūryboje buvo populiari jau XVI a. pabaigoje, tačiau tai, ką ir kaip jie vaizduodavo, kartais keldavo pašaipą.

Tik restauracijos laikais kai kurie menininkai drąsiai prabilo apie visuomenės sluoksnių diferenciaciją. Žiūrint į Boilly paveikslą *Maisto dalijimas* (1822, *Carnavalet* muziejus, Paryžius), susidaro įspūdis, kad jame vaizduojami vargšai leidžia laiką flamandų



mugėje ar linksmoje šventėje. Po 1820 m. kai kurių dailininkų romantikų kūrybai būdingas tam tikras populizmas. Kitose Europos šalyse to nebuvo, populizmu nesusigundė net Goya, nors gausėjančių mieste proletarų gyvenimą vaizdavo labai tiesmukai.

Ši tendencija pastebima ir kitų mažiau žinomų dailininkų kūryboje. Jų paveikslai sentimentaloki, labiau romantizuoti. Iš tokių dailininkų paminėtinas Octave'as Tassaert'as (*Pamesti vaikai,* 1853). Priešingai, Daumier paveiksle *Skalbėja* (apie 1862, Londonas) pavaizduota moteris, grįžtanti su sunkiu nešuliu nuo upelio, buvo vėlyvas, tačiau puikus pavyzdys, kaip modelis iš liaudies paverčiamas herojumi, palyginti su mielomis Hubert'o Robert'o skalbėjomis, taip pat „tikromis" ir taip pat stilizuotomis. Tuo pačiu metu buvo plėtojama litografija, graviūra ant plieno. Net humoristai kėlė toną siekdami pavaizduoti nuolat aukas kaltinantį *Pataisos teismą* (Gavarni). Tuo tarpu Traviès, Eugène'o Sue *Paryžiaus paslapčių* (1842) iliustratorius, meistriškai pateikė ištisą galeriją liaudies atstovų portretų.

Dėmesys socialinėms ir politinėms problemoms tapo Géricault aistra. Daug anksčiau už Gustave'ą Doré, kuris po 1870 m. kūrė politines ir socialines vizijas, Géricault išraiškingai pavaizdavo Londono skurdą (1822), dar baisesnį negu to meto Paryžiuje. Romantizmo dailės pradininkas Géricault nuo tada, kai nutapė garsųjį paveikslą *„Medūzos" plaustas,* iki paskutinių prieš priespaudą nukreiptų kūrinių nepaliete temų, susijusių su imperijos žlugimu, pramonės revoliucija ir demografiniais pokyčiais, tai yra naujojo proletariato atsiradimu. Šiuo atžvilgiu jis yra išimtis. Dauguma menininkų romantikų (išskyrus kelis rašytojus, Nervalio ar Davido d'Angers'o draugus) tiesiogiai politika nesidomėjo. Šiandien žinoma, kad Delacroix tuo metu, kai tapė paveikslą *Laisvė, vedanti liaudį į barikadas,* visai neketino idealizuoti realybės. Tikriausiai jis norėjo išreikšti savo požiūrį į 1848 m. revoliuciją.

Ankstyvojo romantizmo ir romantizmo laikais, be garsių to meto dailininkų, buvo daug menininkų, kurie tapė portretus, atitinkančius buržuazijos skonį. Vykstant urbanizacijai jiems atsivėrė galimybės tapti dekoratoriais.

Tuo metu, kai dailininkai veržėsi ieškoti „laukinės gamtos", Meryonas, įamžinęs įžymiąją *Dievo Motinos katedros chimerą,* stebinčią



Honoré Daumier, *Sukilimas,* apie 1848–1849 (Philippso kolekcija, Memorialinė galerija, Vašingtonas). Daumier simpatizavo liaudžiai. 1848 m. vasario 23 d. vykusi demonstracija prieš Guizot ir Liudviką Pilypą buvo išvaikyta, pralietas kraujas. Pasipiktinusi liaudis sukilo, maištas peraugo į revoliuciją. Daug įtakos Daumier kūrybai turėjo Delacroix, ypač jo paveikslai, sukurti po 1830 m. revoliucijos. Daumier kūriniams būdinga realizmas, paprastumas. *Ph. H. Bevillę © Arch. Larbor*



Narcisse Diaz de la Peña, *Miško proskyna*, 1871 (Orsay muziejus, Paryžius). Iš pradžių šis dailininkas tapė romantinius peizažus su nimfomis, kaimiečiais (1840–1845), vėliau – fantastinius peizažus su mitologinėmis figūromis. Gyveno skurdžiai, buvo silpnos sveikatos. Nutraukė visus ryšius su Barbizono mokyklos dailininkais. Mėgo spalvų kontrastus, jo potėpis tikslus.
Ph. © RMN

miestą, vėliau pateikė sukrečiantį paveikslą *Lavoninė*.

Trumpai egzistavusios (1827–1830) Barbizono mokyklos dailininkai buvo savotiški antiromantikai, jie tapė kaimo peizažus ir socialine tematika mažai domėjosi (išskyrus Millet).

Kita vertus, silpnėjant romantizmo tendencijoms, Gustave'as Courbet, kuriam socialinė tematika nesvetima, nutapė paveikslą *Hamakas* (1845, Vinterturas); šio paveikslo kompozicija ir žaismingas koloritas primena romantikų kūrybą. Nei modelio trivialumas, nei dailininko laikysena dar nereiškia, kad autorius laikėsi kritinių nuostatų. Romantizmo demokratizmą ryškiausiai atskleidė literatūra ir elgsena.

ramiai nugyventi kaime. 1878 m. Paryžiuje buvo surengta jo tapybos ir piešinių paroda, šią parodą pristatė Hugo. 1879 m. Daumier mirė.

Daumier buvo labiau vertinamas kaip satyrikas (beje, jis sulaukė daug mėgdžiotojų) ir žmonių mylėtojas, nors kūrybinis jo talentas buvo daugialypis. Jo grafikos kūriniai įtaigumu pranokdavo ir humoristinę Gavarni grafiką, ir Grandville'io „metamorfozes".



Honoré Daumier, *Don Kichotas,* 1868 (Naujoji pinakoteka, Miunchenas). Vėlyvajai Daumier tapybai būdinga ryškios spalvos, jų kontrastai. Keistuolis riteris, jo kuinas Rosinantas ir saulės išdeginta dykuma gerai perteikia autoriaus nuotaikas. Giluminis kompozicijos nervingumas būdingas romantizmui. *Ph. © AKG, Paris*

Spindinti šlovė

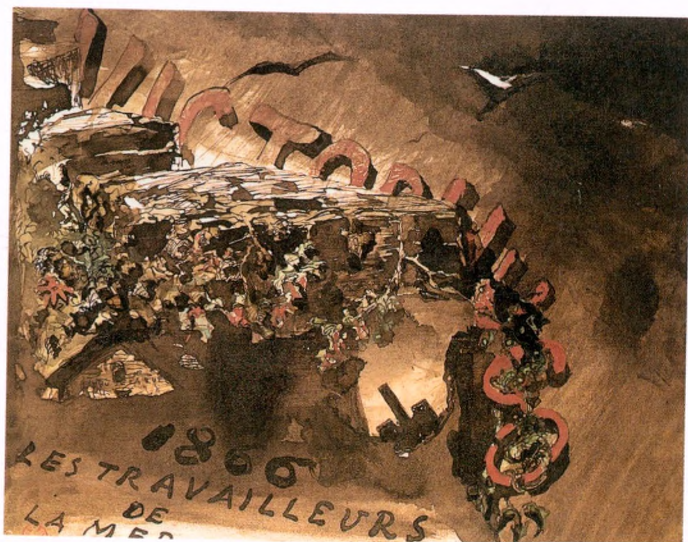
1840 m. *Rhin* Hugo pareiškė, kad pirmieji romantikai buvo Düreris ir Salvatore Rosa. Panašu, kad romantizmo epocha baigėsi, kai 1843 m. pjesė *Biurgravai* patyrė fiasko. Tuo metu mene (ir ne tik) atgijo antikinis didingumas, kiek vėliau menininkus ėmė dominti pačios aktualiausios temos. Couture'as nutapė iškalbingą paveikslą *Romėnų dekadansas* (1847, Luvro muziejus), bet vis dažniau galima išvysti lengvos tematikos žaismingų paveikslų. Gérôme'as, būsimasis impresionistų kritikas, nutapė paveikslus *Gaidžių peštynės* (1846, Luvro muziejus), *Anakreontas, Bakchas ir Amūras* (1848, Tulūza). Jaunas, mažai žinomas Courbet dar tapė „ultraromantines" drobes, bet vėliau pats jas sunaikino. Šis dailininkas atkreipė į save visuomenės dėmesį tik nutapydamas kelis autoportretus (vienas iš jų – *Vyras su pypke,* 1846, Monpeljė). Tuo metu realizmo kategorija buvo daugiau teorinė (Champfleury, Duranty), o ne praktinė. Apie 1848 m. romantizmo tendencijos dar buvo gyvos kai kurių graviūrų kūrėjų (Bresdino ir ypač Meryono) kūryboje; prie romantikų būtų galima priskirti iliustratorių Gustave'ą Doré, kūrusį daug ir be didelio vargo. Jis savo graviūras „spalvindavo", net turėjo asistentų.

Doré niekada nebuvęs prisiekęs romantikas, bet vis dėlto rado romantikų kūryboje naudingų dalykų ir pritaikė juos iliustracijose. Jo iliustruotos knygos: *Išdaigiški apsakymai* (1855), *Įtūžęs Rolandas* (1879), Dante's *Pragaras,* Perrault *Pasakos,* Gautier *Kapitonas Frakasas* ir kt. Žinoma, toliau kūrė paveikslus, kuriuose vaizdavo Londono miestą ir jo skurdą. Doré iliustracijų etiudus panaudojo tapydamas paveikslus (tai Grenoblio, Strasbūro *Peizažai; Stebuklų kiemas,* Paryžius, privati kolekcija). Dauguma jo sukurtų iliustracijų yra vertingos kaip atskiri meno kūriniai. Doré buvo humoristinių žurnalų bendradarbis, iliustravo Rabelais romaną *Gargantiua ir Pantagriuelis.* Doré ne tik iliustravo knygas, ne tik puikiai tapė, bet ir kūrė skulptūras.

Tuo metu kūrė paskutiniai dailininkai romantikai. Goethe dvejojo, kuo – piešėju ar poetu – tapti, o Blake'as kūrė ir eilėraščius, ir estampus. Tačiau prancūzų dailininkai romantikai į tokį blaškymąsi žiūrėjo iš aukšto. Būtent Hugo (ir Nervalis) iki galo perprato romantizmo esmę (t. y. suvokė vidinės asmenybės įsiveržimą į žmonių ir daiktų gyvenimą ir tiesiogiai iš to išplaukiantį asmenybės pasinėrimą į pasaulį); tik Hugo ištobulino meninę savo raišką. Jis piešė nuo pat jaunystės (karikatūras, teatro pjesių tipažus, be to, kelionių eskizus); po 1852 m., būdamas tremtyje, Hugo daugybę kartų piešė daugiau ar mažiau įsivaizduojamus peizažus savo romanų paraštėse, fantastinius personažus *(Okrinjė karalius),* pateikė kasdienių daiktų metamorfozes ir ypač puikius beveik abstrakčius nuolat



Victor Hugo, *Pilis ir miestas;* tušas, akvarelė, anglis, 1863 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Iš serijos *Linksmoji pilis.* Poeto kelionės prie Reino prisiminimas (pirmą kartą po Reino apylinkes jis keliavo 1842 m., antrą kartą – būdamas tremtyje). Šis piešinys – jo vaizduotės kūrinys. Hugo dėmesį patraukė legendomis apipintos upės grožis. Šviesaus dangaus fone išsiskiria niūrus bokštas. Vėliau bus rašoma, kad paveiksle esama mirties dvelksmo (kartuvės dešiniajame kampe). *Ph. J.-L. Charmet © Larbor/T*



Victor Hugo, *Jūreivių* titulinio puslapio projektas, 1866 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Šioje akvarelėje suderinti du plastiški romano motyvai: ola rife ir nuskendęs, bet nesudužęs mechanizmas, kurį reikia ištraukti iš rifo. Trumpiau tariant, vaizduojant atvirą visoms srovėms ir visiems vėjams uolą, ant kurios užrašytas paties poeto (jo vaizdinių galia reiškiasi tiek piešinyje, tiek užrašuose) vardas, siekta parodyti, kokie prieštaravimai jį kamuoja. *Ph. Jeanbor © Arch. Larbor/T*

jį lankiusių temų vaizdus (vandenynas, naktis, šviesa). Hugo staiga subrendusiai idėjai įgyvendinti panaudodavo tai, ką tuo momentu turėdavo po ranka: rašalą, vandeninius dažus, anglį, suodžius, servetėles ir kavos tirščius, rašalu nudažytus mezginius. Jis buvo ne tik poetas literatas, bet ir poetas dailininkas. Apie jo piešinius (jų sukūrė ne mažiau kaip 3000) rašė ir Gautier, ir Baudelaire'as, tačiau visas Hugo meninis palikimas buvo įvertintas tik XX a.



Gustave Doré, *Ežeras Škotijoje po audros,* apie 1875–1880 (Tapybos ir skulptūros muziejus, Grenoblis). Nors Doré tapė įkvėptas kelionių prisiminimų, kartais atrodo, kad jo kūriniuose trūksta personažų. Prancūzai neturi kito dailininko, kuris būtų taip puikiai perteikęs šviesšešėlius, tamsių ir šviesių zonų kontrastą. Didingumo įspūdis kuriamas tankiais storais potėpiais. *Ph. © du musée*

PARADOKSALI REVOLIUCIJA

1789 m. draugas, kuris anuomet buvo ministras, pasiūlė Carstensui stoti į Berlyno dailės akademiją ir iš karto išeiti į pensiją, tačiau dailininkas pareiškė tarnausiąs „tik menui ir žmonijai". Toks iškilmingas pareiškimas būtų tikęs dailininkų romantikų programai, juolab žinant, kokia asmenybė šitai pasakė. Bet tai jau buvo žinoma iš literatūros, nes rašytojai romantikai taip pat sunkiai galėjo apibrėžti, kas yra romantinis žanras: „Romantinis žanras dar tik formuojasi, svarbiausia tai, kad jo formavimosi procesas yra amžinas" (Schlegel). Nepriklausomai nuo asmenybių XIX a. pradžioje meno kūrėjai išgyveno dvasinę krizę.

Pirmiausia reikia prisiminti tokį dalyką (kad daugiau prie to sugrįžti nereikėtų): maždaug iki 1815 m. Europoje (iš dalies ir pasaulyje) dominavo prancūzų menas, tačiau romantizmas jame ėmė reikštis vėliau negu kitose Europos šalyse. Mūsų nuomone, apie 1848 m. romantizmo tendencijos mene akivaizdžiai susilpnėjo.

Kova su akademizmu, kuri reiškėsi temų paieška tautų istorijoje, baigėsi tuo, kad pradėta mėgdžioti viduramžių gotiką (Didžiojoje Britanijoje), broliai Boisserée ėmė atkasinėti katedrų lobius (1800–1823). Ko gero, romantikams daugiau peno davė pseudoosianistiniai ir Scotto literatūros kūriniai, o ne autentiški griuvėsiai. Nepaisant propaguojamo Spartos ir senovės Romos kulto, Prancūzijos didžioji revoliucija tik pažadino žmonių vaizduotę, bet idėjų nespėta sukonkretinti ir įgyvendinti.

Pagaliau revoliucijos ir romantizmo sąsajas puikiai suvokė to meto protai: Stendhalis Davido tapybą peikė, sakė, kad ji romantiška todėl, kad menininkas atspindi visuomenės problemas, kurias suvoks nebent dar viena prancūzų karta. (Po trisdešimties metų apie Davido kūrybą beveik tą patį pasakė Baudelaire'as.)

Su panašiais sunkumais vėliau susidūrė ir tie, kurie bandė apibrėžti, kas yra modernizmas. Pažymėtina, kad romantizmo epocha truko neilgai. 1845 m. Baudelaire'as nuspėjo, kad Delacroix herojinis romantizmas pergyvens jį patį ir kad „šiuolaikinio gyvenimo dailininku" bus pasirinktas (dėl subjektyvių ir tuo labiau atskleidžiančių paslaptis priežasčių!) paviršutiniškas ir tikras vidutinybė Constantinas Guys, o ne Manet, nors to buvo tikimasi. Dailininkų romantikų tykojo du pavojai: viena vertus, nekonkretumas, neapibrėžtumas, kurį tiksliai apibūdino Balzacas savo kūrinyje *Nežinomas šedevras* (prieš 1830) kalbėdamas apie dailininkus, vaizduojančius „praeitį" (renesanso, gotikos ir baroko mišinys); kita vertus, atsisakant akademinio stilizavimo, pernelyg išryškinant detales kai kada nusižengiama istorizmui.

Neapibrėžtumas lėmė atlikimo techniką (ji netobula, kartais primityvoka), detalių išryškinimas ir istoriškumo paieškos kartais baigdavosi tuo, kad paveikslai labiau primindavo archeologines rekonstrukcijas;

siekdami įtikti vidutiniam skoniui, dailininkai tapė sentimentalius ir melodramatiškus buitinius vaizdelius, ir tai didžioji publikos dalis laikė romantizmu.

Prancūzijos didžiosios revoliucijos ir romantinės krypties meną galima analizuoti dviem sunkiai suderinamais aspektais, nes tiek revoliucijos, tiek romantinis menas buvo naujų idėjų atsiradimo ir visuomenės istorinio proceso dalis; menas atspindi tos epochos filosofijos transformacijas, audringus politinius įvykius ir socialinius reiškinius. Nuolat gausėjanti ir stiprėjanti kaip klasė buržuazija siekė, kad menas būtų priklausomas (per valstybinius užsakymus), ir tas reiškinys laikui bėgant tik plito. Tiesioginis padarinys – „pramoninio meno" sąvoka. „Pramoniniam menui" atkakliai priešinosi Ingres'as, tačiau jo protestai nebuvo išgirsti. Kita vertus, dar egzistuoja autorius, kuris, pasitelkdamas vaizduotę ir tam tikras stilistines priemones, pateikia žiūrovui savo kūrybos rezultatą, kuriam nedaro įtakos jokie ankstesni veiksniai, rezultatą, kuris vėliau virs tam tikros raidos išeities tašku. Pavyzdžiui, tapybos istorijoje galima įžvelgti tokią seką: Delacroix, impresionistai, fovistai.

Vienas įtikinamiausių, paprasčiausių (ir ryškiausių) pavyzdžių – Goya. Sunkiai įsivaizduojama, kad epocha, kuri davė pasauliui tiek daug menininkų ir kuri siekė tuos pačius menininkus pažaboti, negali didžiuotis menininkų sambūriais, draugijomis. Trumpais pakilimo laikotarpiais egzistavo Davido į archaizavimą linkę „barzdočiai", 1830–1835 m. – *Jaunosios Prancūzijos* būrelis (jo nariai buvo Nervalis, Gautier, du Seigneuras, Nanteuil'is) ir dar keletas mažiau žinomų ir greitai iširusių grupuočių. Po Prancūzijos didžiosios revoliucijos Europa susiskaldė, susilpnėjo, moderniojo meno perspektyvos 1848 m. išvakarėse buvo gana miglotos.

1848 m. – lemtinga data. Tais metais revoliuciniai įvykiai sukrėtė Europą, per kelias savaites buvo išjudinti tiek jakobinų, tiek romantikų protai. (Pavyzdžiui, Paryžiaus menininkų „klubai" reikalavo pateikti kolektyvinių kūrinių.) Nors revoliucija beveik visur po truputį buvo triuškinama ar bent jau ilgam nustumiama, kaip tik tuo laikotarpiu susiformavo menininko statusas: menininkas – tai ne romantiškas individas, o prieštaringa individualybė.



Eugène Delacroix, *Liūtų medžioklė,* eskizas, apie 1854 (Orsay muziejus, Paryžius). Tai kelionės į Maroką įspūdžiai; galima įžvelgti didžiojo anglų tapytojo George'o Stubbso įtaką. Vėlyvajai Delacroix tapybai būdingas rubensiškas potėpis. Paveikslas – romantiškai alegorinis: įsiutęs liūtas, įvaręs medžiotojams siaubą, simbolizuoja genijaus kovą su žiūrovais ir kritikais.
Ph. © Giraudon

XIX AMŽIAUS MENAS

1848–1905

Nicole TUFFELLI



ĮVADAS

1848–1905 m. Europoje vyko dideli pokyčiai: formavosi naujos meno srovės ir kryptys, menininkai žengė koja kojon su moderniuoju pasauliu. Paryžius jau nuo karaliaus Liudviko XIV laikų buvo tapęs menininkų traukos centru, tad nenuostabu, kad būtent šis miestas pagarsėjo savita tapybos mokykla, davė impulsą naujai meno krypčiai – impresionizmui. Antrosios imperijos laikais (1852–1870 – *vert. past.*) Paryžius labai pasikeitė, tapo modernia, tuo metu pavyzdine sostine.

Tačiau Prancūzija anuomet toli gražu nebuvo stipriausia pramoninė valstybė. Vykstant pramonės revoliucijai, šalys lenktyniavo: pirmavo Anglija, pradėjusi plėtoti pramonę dar XVIII a. antrojoje pusėje, tarp labiausiai atsilikusių valstybių atsidūrė Ispanija, o Prancūzija užėmė tarpinę padėtį. Atėjo laikai, kai vietą valstybių hierarchijoje lemdavo ne teritorijos dydis, o šalies pramonės lygis. Austrijos imperija, didžiausia Europos valstybė, pradėjo byrėti, tuo tarpu Prancūzija – pasiturinti šalis – išgyveno politinio stabilumo laikotarpį, palankų meninei kūrybai. Anglija pasaulyje pirmavo iki pat 1890 m., tačiau nuo 1875 m. ji buvo priversta konkuruoti su didelę pažangą darančia Vokietija.

Spartus ekonomikos kilimas Europoje sukėlė pokyčius ne tik įvairiose pramonės srityse, bet ir menininkų protuose. Žmonių žvilgsniai buvo viltingai nukreipti į ateitį, tačiau drauge vis labiau imta domėtis praeitimi. Siekdami geriau atspindėti tikrovę savo kūryboje, kai kurie menininkai raiškos formų ir sprendimų ieškojo praeityje. Per penkiasdešimt metų gyventojų skaičius padvigubėjo, plėtojantis pramonei, formavosi nauja buržuazija. Nenorėdami likti nuošalyje, dailininkai siekė tenkinti naujų visuomenės sluoksnių – ir vidurinio, ir smulkiosios buržuazijos – poreikius.

Ypač svarbu tai, kad progresas tapo programine politinio elito nuostata, pagrindiniu epochos, kai buvo laikomasi *Enciklopedijos* tradicijos, skiriamuoju bruožu. Pozityvistai, tarp jų Auguste'as Comte'as, šį procesą bandė pagrįsti filosofiškai, moksliškai ir techniškai. Varomoji šios idėjos jėga – pasitikėjimas kuriančiu ir dirbančiu žmogumi, kurio darbo rezultatus galima pamatyti iš karto. Pavyzdžiui, buvo aišku, kad geležinkelių tinklo plėtra – naudingas dalykas, o drauge ir kūryba, todėl prie šio darbo galėjo prisidėti visi, kas tik norėjo, – ir fizine, ir intelektine veikla.

Individas tapo kolektyvinės istorijos, žmonijos progreso kūrėju. Sąvoka „progresas" vis labiau įsigalėjo drauge su kita idėja: susitelkus reikia kurti geresnį pasaulį visiems. Tai socialistų idealas, kurį XIX a. viduryje iškėlė tokie mąstytojai kaip Proudhonas, Fourier, Marxas. Savo veikaluose jie analizavo vargšų, kurie plūdo į miestus tikėdamiesi rasti darbo fabrikuose, padėtį. Socializmo idėjos skverbėsi ir į menininkų pasaulį, tačiau Anglijoje jos buvo kur kas populiaresnės negu Prancūzijoje. Šiomis idėjomis ypač žavėjosi realistinio meno atstovai, vėliau, XIX a.

pabaigoje–XX a. pradžioje, jas išplėtojo *art nouveau* (pranc. „naujasis menas") atstovai.

Tačiau apie 1870 m., kai Europa buvo draskoma karinių konfliktų ir alinama pilietinių karų, pozityvistų propaguojamoms vertybėms buvo suduotas skaudus smūgis. XIX a. pabaigoje pasaulį pamažu užvaldė technika, daugybę žmonių, kurie naudojosi pramoninės civilizacijos vaisiais, ėmė kamuoti nerimas. Tuo metu, kai tolydžio gausėjo naujų susisiekimo priemonių, kai Europa kolonizuodavo vis daugiau kraštų, žmonės vis dažniau pajusdavo poreikį užsisklęsti savyje. Kai kurie menininkai nerimą reikšdavo simbolių kalba.

Tuo metu visa tai, kas kyla iš žmogaus vidaus, tapo filosofų ir gydytojų tyrimo objektu. Bergsonas tyrė sąmonę, Freudas – pasąmonę; atmintis (Bergsono *Materija ir atmintis,* 1896) ir XIX a. antrojoje pusėje išliko vaizduotės žadinimo šaltiniu. Praeities ir dabarties priešprieša mene tapo ryški kaip niekad, tačiau ją šiek tiek sušvelnino impresionistų pastangos kūryba prisidėti prie žmonijos atsinaujinimo. Nepaisant naujosios ir tradicinės dailės šalininkų nesutarimų ir skandalų, architektūros ir dekoratyvinio meno pasaulyje (apie dekoratyvinį meną net nėra mokslinių studijų) buvo palyginti ramu, o skulptūra tapo vis įvairesnė.

Šiame skyriuje nagrinėjamas 1848–1905 m. laikotarpis. 1848 m. Europoje įvyko daug revoliucijų, o 1905 m. laikomi *art nouveau* saulėlydžio metais. Kad ir kaip būtų, politiniu ir socialiniu požiūriu didžiausi pokyčiai Europoje vyko po Pirmojo pasaulinio karo.

Šios dalies medžiaga išdėstyta ne chronologine tvarka, o pagal temas, skaitytojams pateikiama išsami apžvalga. Daugiausia kalbama apie tapybą. Vis dėlto pastaraisiais metais didėjantis susidomėjimas architektūra ir skulptūra, taip pat simbolistinėmis Europos meno srovėmis ir *art nouveau* šiek tiek pakeitė įprastą požiūrį į XIX a. antrosios pusės meną.

MODERNUMAS

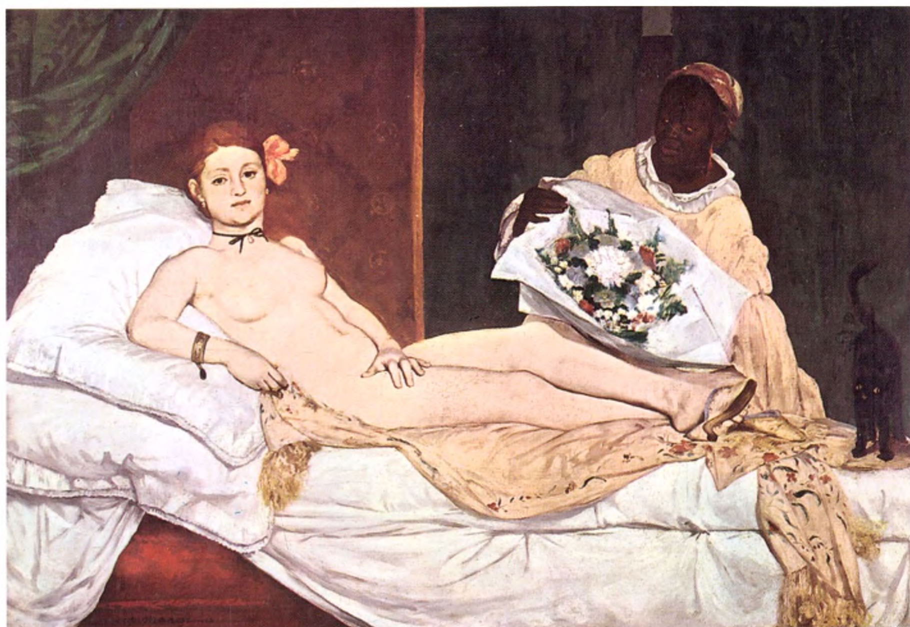
Paradoksas: visuomenei vis labiau žavintis istorija, XIX a. antrosios pusės menininkai jautė būtinybę kurti modernų, kitaip tariant, naują meną. Bet jie nesutarė dėl termino, kuriuo būtų apibrėžiamas tas naujas menas. Nuo XIX a. vidurio terminą „modernizmas" vieni menininkai pripažino, kiti – ne. Ginčas buvo kur kas rimtesnis nei XVII a. dailininkų debatai estetikos klausimais, kai buvo nesutariama dėl prioritetų, dėl to, kas svarbiau – piešinys ar koloritas. Dabar menininkai nesutarė iš esmės: vieni buvo oficialaus tradicinio meno, grindžiamo praeities kanonais, šalininkai, o kiti propagavo gyvą meną, žengiantį koja kojon su laiku.

Garsų modernizmo apibrėžimą Charles'is Baudelaire'as pateikė veikale *Estetikos retenybės* (1868), kuriame publikuojamos Salonų apžvalgos, kritikos straipsniai, pamąstymai apie tos epochos meną. Baudelaire'as rašo: „Tai laikinas, praeinantis, atsitiktinis menas, kitaip tariant, tik viena meno pusė, kita jo pusė – amžinybė ir nekintamumas... Kad modernizmas taptų vertas senojo meno, reikia, kad tas paslaptingas grožis, kurį jam savaime suteikia žmogaus gyvenimas, būtų iš jo atimtas." Taip pasakė poetas, knygos *Piktybės gėlės* autorius, Edgaro Poe vertėjas, kurį Gustave'as Courbet (1819–1877), moderniojo meno pradininkas, pavaizdavo paveiksle *Dirbtuvės* (1855, Orsay muziejus, Paryžius).

Modernizmo idėjos skverbėsi į visas meno sritis, tačiau didžiausias jų poveikis buvo jaučiamas tapyboje. Tai matyti iš vaizdavimo manieros, kompozicijos. Be to, daug įtakos turėjo fotografija ir japonų estampai. Édouard'as Manet (1832–1883), tapytojas, modernizmo šalininkas, perfrazuodamas vieną Diderot mintį *Salons* (iki 1857), nustatė tokį principą: „Privalu būti savo epochos liudytoju, reikia vaizduoti tai, ką matai".

„Būti savo epochos liudytoju"

Menininkai modernistai, nepritariantys Karališkosios akademijos estetikos koncepcijai (žr. skyrių „Salonai", 538–539 p.), pareiškė, kad būti savo epochos liudytoju – tai savaip jausti laiko pulsą. Anksčiau buvo manoma, kad laikas – toks pat nepajudinamas kaip ir visuomenė, tačiau vykstant pokyčiams pasaulyje ir sparčiai plėtojantis pramonei laiko samprata pakito – laikas ėmė reikšti progresą. Dabartis, kurią iki tol slėgė sunki praeities našta, ėmė žvelgti į ateitį. Ir atvirkščiai, nesustingusi ir jokios tradicijos nevaržoma praeitis leido dailininkui ieškoti jos šaknų tiek antikos, tiek klasicizmo mene. Atsigręžęs į praeitį, dailininkas nukreipė žvilgsnį į XVIII a. šaltinius, archajinius modelius, pro jo akis nepraslysta žmogaus primityvumas. Tokiame kontekste ryškiai atsiskleidė Gauguino talentas. Modernusis laikotarpis yra dabartis, izoliuota tiek nuo praeities,



Édouard Manet, *Olimpija,* 1863 (Orsay muziejus, Paryžius). Françoise Cachin, Paryžiuje esančio Orsay vyriausioji konservatorė, Manet parodos (1983, Paryžius) kataloge rašo, kad dabar jau niekas nė neužsimena apie švelnią ironiją, su kuria į mus žvelgia pozuotoja Victorine. Ji simbolizuoja ramų tapytojo įžūlumą, o jis, mėgdžiodamas praeitį, išsaugo savo modelio individualumą.
Ph. H. Josse © Arch. Larbor/T

tiek nuo ateities, tačiau tuo pat metu ji yra ir vieno, ir kito pagrindas. Nauja laiko koncepcija verčia žmogų visiškai kitaip vertinti gyvenamąjį laikotarpį.

Kūryba turi atitikti tos epochos, kurioje menininkas gyvena, o ne praeities meno nuostatas, apie kurias tiek daug buvo dėstoma Dailės mokyklos meno teorijos paskaitose. Moderniojo meno pagrindas – ne graikų ir romėnų kultūra, ne didžiųjų menininkų Michelangelo ir Nicolas Poussino estetikos principai, o nūdienos gyvenimas; kurti gyvąjį meną ir, anot Charles'o Baudelaire'o, suteikti jam antikinio meno statusą – toks yra pagrindinis visų modernistų uždavinys.

Šiuo požiūriu menininkai, regis, sutarė. Modernistai paisė tradicijos, nors klaidingai teigta, kad modernizmas pirmiausia yra praeities neigimas.

Gustave'o Courber paveikslas *Laidotuvės Ornane* (1849–1850, Orsay muziejus, Paryžius) yra labai modernus kūrinys, nors duoklė tradicijai ir atiduota. Didžiulio formato drobės kompozicija frizinė, personažai išdėstyti kaip antikiniuose bareljefuose, autorius tarytum varžosi su senovę vaizduojančiu tapytoju, būsimu Dailės mokyklos dėstytoju Thomas Couture'u (1815–1879), kurio paveikslas *Romėnų dekadansas* (Orsay muziejus, Paryžius) 1847 m. Salone sulaukė didžiulio pasisekimo.

Courbet metė iššūkį tradicijai: jo paveiksle *Laidotuvės Ornane* vaizduojama nūdiena, personažai – paprasti žmonės. Artimuosius ir Ornano kaimo gyventojus Courbet paverčia savo epochos herojais, nors jie

Salonai



Nuo 1791 m. Salonus organizuodavo valstybė, parodose galėdavo dalyvauti ne tik prancūzų menininkai, bet ir užsieniečiai – tapytojai, graviūrų kūrėjai, piešėjai, skulptoriai. Jų kūrinius atrinkdavo kompetentinga komisija. 1848 m. buvo pakeista ir Salono ekspozicijų vieta, parodos jau neberengtos Luvro Kvadratiniame salone (iš čia kilęs pavadinimas). Nuo 1857 m. iki XIX a. pabaigos parodos vykdavo Eliziejaus laukuose, Pramonės rūmuose, pastatytuose 1855 m. pasaulinei parodai. Parodos būdavo rengiamos kasmet arba kas dveji metai, nuo to laiko Salonas tapo konkurencinės kovos, daugybės skandalų, protestų ir polemikos arena.

Čia buvo lošiama daug kuo. Menininkai modernistai pirmą kartą išlepintai publikai galėjo eksponuoti savo kūrinius, net gauti už juos honorarą ir sulaukti privačių arba valstybinių užsakymų. Tapytojų padėtis buvo kiek kitokia negu skulptorių, nes skulptoriai vykdydami gausius užsakymus turėjo saviraiškos galimybę. Po antrosios imperijos Salone nebuvo išpeiktas nė vienas skulptorius, atvirkščiai, daugeliui jų Salonas padėjo išgarsėti. O dailininkai novatoriai buvo negailestingai triuškinami. Tapytojai, pristatę parodai molbertinės tapybos darbus, galėjo gauti užsakymų nebent kaip dekoratoriai, ir tai tik tie, kurie buvo apdovanoti medaliais.

Liudviko Pilypo laikais vertinimo komisija buvo sudaryta iš Dailės akademijos narių, tai yra iš menininkų, kurie šlovino „didįjį meną“, studijavo ir kopijavo antiką, kūrė pagal griežtas taisykles. Akademikai teikė pirmenybę istorinėms temoms, piešinio atlikimo technikai, formų reljefiškumui, pusšešėliams, – tai yra tiems dalykams, kurių dailininkai novatoriai nelaikė reikšmingais.

Dailės akademija priklausė valstybiniam Prancūzijos institutui ir buvo pavaldi Generaliniams luomams. Įkurta po Prancūzijos didžiosios revoliucijos, ji neturėjo nieko bendra su Karališkąja tapybos ir skulptūros akademija. Narių skaičius nebuvo ribojamas,



Gustave Courbet, *Dailininko studija. Tikra mano, kaip menininko, septynerių metų gyvenimo alegorija*, 1855 (Orsay muziejus, Paryžius). Courbet paveikslą, kurį atmetė pasaulinės parodos komisija, eksponavo *Alma* aikštės realistinio meno paviljone. Eugène'as Delacroix dienoraštyje parašė tokius žodžius: „Aš suradau šedevrą... Vienintelė jį nutapiusiojo klaida ta, kad drobės centre tikroviškai pavaizduotas dangus. Tai vienas keisčiausių šio laikotarpio kūrinių." Paveikslo siužetą galima interpretuoti labai įvairiai, šiaip ar taip, jis užima išskirtinę vietą to meto prancūzų dailėje.
Ph. H Josse
© Arch. Larbor

nes tai buvo menininkų asociacija, ginanti profesinę jų laisvę. Kaip žinoma, Dailės akademija stengėsi įtikti buržuazijos, siekiančios įtvirtinti savo buvimą valdžioje, skoniui; negana to, ji norėjo diktuoti savo valią dailininkams. Anuomet būta net painiavos, ką vadinti akademiniu (nuo „akademija") ir ką oficialiuoju (valstybinių užsakymų) menu.

Kai 1855 m. pasaulinėje parodoje buvo atsisakyta eksponuoti Courbet paveikslus *Dirbtuvės* ir *Laidotuvės Ornane*, šis dailininkas nutarė surengti personalinę parodą. Ir ji buvo surengta. Courbet paveikslai buvo eksponuojami specialiai suręstame statinyje Paryžiuje, Montaigne'io bulvaras 7.

1863 m. Salono vertinimo komisijai 3000 dailininkų pateikė 5000 kūrinių, iš jų 2000 buvo atmesti. Prancūzijos imperatorius Napoleonas III, sužinojęs, kad atmesta tiek daug dailės kūrinių, pasiūlė juos eksponuoti Salone, įkurtame Eliziejaus laukų rūmų priestate. Pasiūlymą jis motyvavo tuo, kad bus kur kas geriau, jeigu tuos kūrinius vertins publika. Imperatorius taip nusprendė ne todėl, kad labai mėgo meną, o todėl, kad buvo liberalių pažiūrų žmogus.

Dailininkų kūriniai ne visada buvo priimami eksponuoti prestižiniuose salonuose. 1866 m. atmetus Manet paveikslą *Fleitininkas*, dailininkai novatoriai ėmė eksponuoti paveikslus dirbtuvėse, vienam kitam pasisekė patekti į galerijas. 1867 m., sekdamas Manet pavyzdžiu, Courbet netoli pasaulinės parodos, šalia *Alma* aikštės, savo lėšomis pasistatydino parodų paviljoną.

Po 1870 m. karo įsteigus Meno ministeriją, vertinimo komisijos sudėtis buvo pakeista. Daugelio akademinio meno apologetų vietas užėmė jaunesnės kartos dailininkai, žanrinių scenų, peizažų autoriai. Oficialiajame Salone impresionistai buvo ne itin pageidaujami, todėl nuo 1880 m. su juo ėmė konkuruoti pačių dailininkų asociacijų įkurti parodų salonai. Pats žymiausias – Nepriklausomųjų salonas – duris atvėrė 1884 m. Jame kūrinius eksponavo nepripažinti dailininkai, kai kurie iš jų vėliau pelnė pasaulinę šlovę.





Thomas Couture, *Romėnų dekadansas,* 1847 (Orsay muziejus, Paryžius). Šis didžiulis paveikslas (jį įsigijo Salonas) priskirtinas prie XIX a. vidurio istorinės tapybos kūrinių. Tokios tapybos estetinėms normoms didelę įtaką padarė garsiausi italų dailininkai – Bolonijos mokyklos atstovai ir Veronese.
Ph. © H. Lewandowski/ RMN



Gustave Courbet, *Laidotuvės Ornane,* 1849–1850 (Orsay muziejus, Paryžius). Salono registracijos knygoje Gustave'as Courbet taip įvardija savo kūrinį: „Istorinis žmonių figūrų paveikslas, kuriame vaizduojamos laidotuvės Ornane". Tai penkiasdešimt Ornano miesto gyventojų iš įvairių socialinių sluoksnių: meras, klebonas, buržuazijos atstovas, žemdirbiai, vyndariai, padieniai darbininkai. Šis pirmasis monumentalus Courbet paveikslas – opozicija anuometinės epochos patosui. Tai ryškus realizmo pavyzdys.
Ph. Hubert Josse

yra tik realių laidotuvių dalyviai. Pasak paties tapytojo, jo personažai „laidoja romantizmą", jie yra „konkretaus, tikro, neidealizuoto meno" objektas.

Pasibaigus antrosios imperijos laikotarpiui, didžiausią skandalą sukėlė garsusis Manet paveikslas *Pusryčiai ant žolės* (Orsay muziejus, Paryžius, 1863; žr. skyrių „Skandalai ir modernizmas", 544 p.). Šis paveikslas – įrodymas, kad kopijuodamas senovinę kompoziciją autorius gali sukurti modernų kūrinį. Manet įkvėpė Tiziano paveikslas *Kaimo koncertas*, kadaise priskirtas Giorgione'ei, taip pat Raffaello *Pario teismas*. Pastarąjį paveikslą Manet neva atkūrė žvelgdamas į Marco Antonio Raimondi graviūrą. Akademinės dailės sekėjai nuolat grįždavo prie renesanso idealizmo, o Manet, sekdamas vyresniuoju savo konkurentu Courbet, panaudojo tradicinę kompoziciją. Jis norėjo pavaizduoti neidealizuotą tikrovę.

Pirmieji Edgaro Degas (1834–1917) kūriniai kur kas santūresni negu Manet paveikslai, tad Degas pareiškimą, kad jis nori būti klasikiniu modernaus gyvenimo tapytoju, galima suprasti kaip siekį modernius siužetus įsprausti į klasikinio meno rėmus. Degas tuo metu nedomino nei peizažas, nei šviesa. Labiausiai jo dėmesį traukė judesys. Šis tapytojas stengėsi pastebėti ir užfiksuoti drobėje tik akimirką trunkantį gestą; preciziška ir labai savita jo piešimo maniera padeda atskleisti personažo charakterį. Šio didžio tapytojo, skulptoriaus, piešėjo kūriniai, pasak Baudelaire'o, geriausiai iliustruoja modernumo apibūdinimą.

„Daryti tai, kas matoma"

Didžiausia moderniosios tapybos naujovė – visiškai pakitusi to, kas norima pavaizduoti, raiška. Beje, tokia maniera buvo visų pripažinta kur kas vėliau. Vaizduojama tai, kas matoma, ir nesiekiama idealo, taigi radikaliai prieštaraujama akademinės tapybos manierai (žr. skyrių „Mintys apie meną", 543 p., kuriame kalbama apie akademinę tapybą). Taip buvo įamžinami mitologiniai siužetai, pavyzdžiui, Veneros gimimas (Williamo Bouguereau (1825–1905) ir Alexandre'o Cabanelio (1823–1899) paveikslai; Orsay muziejus, Paryžius), istoriniai siužetai, pavyzdžiui, paveikslas *Maras Romoje* (1869, Orsay muziejus, Paryžius), sukurtas Élie Delaunay (1828–1891), Georges'o Rochegrosse'o (1859–1938) paveikslas *Vitelijus, tempiamas Romos gatvėmis* (1882, Sansas), Jeano Paulio Laurens'o (1838–1921) *Šv. Genovaitės mirtis* iš sienų tapybos Panteone; tuometiniai istoriniai siužetai (vaizduojami Napoleono karai, pavyzdžiui, Ernestas Meissonier (1815–1891) sukūrė daug garsių paveikslų šia tema, vienas iš jų – *Prancūzijos kampanija*, 1814 (1864, Orsay muziejus, Paryžius);

Mintys apie meną



Alexandre Cabanel, *Veneros gimimas*, 1863 (Orsay muziejus, Paryžius). Idealizuoti nuogi akademinės tapybos atstovų nutapyti mitologiniai personažai šiais laikais dažnai vertinami kaip erotinių svajonių herojai. Tokie paveikslai turėjo didžiulį pasisekimą, o Courbet arba Manet paveikslai, kuriuose būdavo vaizduojamos apsirengusios ar nuogos moterys, buvo vertinami kaip didžiausia nešvankybė.
Ph. H. Josse © Larbor/T

Svarbi Salono figūra dailininkas akademikas Williamas Bouguereau (1825–1905) ir jo kolega vienmintis Alexandre'as Cabanelis (1823–1889) buvo ne tik Manet, bet ir visų impresionistų priešai.

Bouguereau padarė stulbinamą karjerą: 1850 m. jis buvo apdovanotas pirmuoju Romos prizu, tais pačiais metais tapo Medici rūmų Romoje stipendininku, trijų Garbės legiono ordinų kavalieriumi (1859, 1876, 1902), Dailės mokyklos nariu (1888). Paprastai tokiais aukštais apdovanojimais būdavo apdalijami menininkai, gaunantys karalių rūmų užsakymų, bažnyčių sienų tapytojai, visuomeninių pastatų dekoratoriai.

Garsus *Écho de Paris* žurnalistas Eugène'as Tardieu straipsnyje *Tapyba ir tapytojai* pateikia Bouguereau samprotavimus apie meną. Štai ką jis sako:

„Esu tapytojas idealistas. Mene įžvelgiu tik tai, kas gražu, todėl man menas – grožis. Kodėl turėčiau vaizduoti tai, kas gamtoje bjauru? Šito daryti visai nebūtina. Tiksliai tapyti tai, ką matai, nereikia, o jeigu tai darai, mažų mažiausiai privalai būti apdovanotas didžiuliu talentu.

Naujasis menas! Kas tai? Menas amžinas ir vienintelis. Mūsiškis menas yra toks pat, koks buvo visais laikais. Mes stengiamės siekti tobulybės ir, jeigu pavyksta prilygti iškiliausiems meistrams, esame labai laimingi.

Pone, visuomet ir visur reikia ieškoti Grožio ir Tiesos!

Mokiniams nuolat sakydavau, kad kūrinys turi būti baigtas. Yra tik viena meno rūšis – tapyba, žiūrėdamas į tapybos kūrinius, suvoki, kas yra tobulybė. Tokie yra Veronese's ir Tiziano paveikslai."

Akademiniam menui buvo būdinga istoriniai ir antikiniai siužetai. Nuogi ilgesingi kūnai buvo idealizuojami – tai akademinės tapybos atstovų išmonė, realizmo antitezė. Impresionistai, priešingai, visuomet stengėsi užfiksuoti menkiausią oro virptelėjimą.

Tad nenuostabu, kad tokie dailininkai kaip Cabanelis ir Manet yra visiškos priešingybės. Meno kritikas Jules'is Antoine'as Castagnary puikiai suvokė, jog atkakli kova, kad ir kaip būtų, vis tiek baigsis modernizmo pergale. 1875 m., savo *Salon* pristatydamas Manet paveikslą *Aržantėjus* ir Cabanelio paveikslą *Absalonas*, jis rašė: „Jeigu vieną gražią dieną kils noras aprašyti XIX a. prancūzų tapybos raidą ir klystkelius, pamirškite poną Cabanelį ir remkitės ponu Manet."

Skandalai ir modernumas



Édouard Manet, *Pusryčiai ant žolės*, 1863 (Orsay muziejus, Paryžius). Drobėje pavaizduoti Victorine Meurent, Gustave'as Manet ir Ferdinandas Leenhoffas, Édouard'o Manet žmonos brolis. Šį kūrinį 1863 m. atmetė Salono komisija, tokio pat likimo 1865 m. sulaukė ir kitas Manet paveikslas – *Olimpija*. Paveikslas *Pusryčiai ant žolės* buvo eksponuojamas Atstumtųjų salone kaip priešprieša oficialiojo Salono akademizmui. Paveikslas sukėlė didžiulį skandalą. Jis visiškai neatitiko idiliško buržuazijos skonio. Žiūrovus itin erzino tai, kad nuogos moterys vaizduojamos šalia drabužiais vilkinčių vyriškių. Toks didelis kontrastas ypač šokiravo publiką. *Ph. Coll. Arch. Larbor/T*

Tapytojų, kurie, nepaisydami dailės kanonų, atspindėjo to meto aktualijas, kasdienį gyvenimą, oficialusis menas nenorėjo pripažinti. Dailės mokyklos grožio taisyklių nepaisantys kūrėjai nesibodėdavo Salonuose išprovokuoti skandalus, patys žymiausi atsidurdavo visuomenės dėmesio centre. Atrenkant paveikslus Salonams, tie kūriniai, kurie neatitikdavo Dailės mokyklos propaguojamos estetikos reikalavimų, būdavo atmetami. Dėl to antrosios imperijos laikais Prancūzijoje buvo kilęs ne vienas skandalas.

1853 m. Salonas. Imperatorienę Eugeniją, apsilankiusią Salone, labai nustebina Rosos Bonheur paveiksle *Arklių turgus* (Metropoliteno muziejus, Niujorkas) vaizduojami didžiuliai gyvulių pasturgaliai; žiūrėdama į Courbet *Maudūoles* (1853, Monpeljė), ji sušunka: „Ar čia irgi kumelės?!"

1857 m. Salonas. Anot Théophile'io Gautier, Courbet, eksponuodamas savo kūrinį *Merginos ant Senos kranto (vasara)* (1856–1857, Mažieji rūmai), siekia savireklamos. Proudhono manymu, tai sietina su dailininko moralinėmis intencijomis.

1863 m. Atmestųjų salonas. Kritikai Manet paveikslo *Pusryčiai ant žolės* (Orsay muziejus, Paryžius) siužetą pavadina skandalingu. „Ar gali būti padorus kūrinys, kuriame tarp dviejų apsirengusių, su beretėmis ant galvų giraitėje sėdinčių studentų vaizduojama nuoga moteris, nuogybę prisidengusi nebent lapų šešėliu?" Kritikams patinka Paulio Baudry (1828–1886) paveikslas *Perlas ir banga*, Alexandre'o Cabanelio (1823–1889), pasak jų, „subtilaus skonio tapytojo", paveikslas *Veneros gimimas*.

1865 m. Salonas. Manet paveikslą *Olimpija* (1863, Orsay muziejus, Paryžius) ištinka panašus likimas kaip ir jo kūrinį *Pusryčiai ant žolės*. Kritikai pavadina paveikslą nebaigtu eskizu, negana to, juos šokiruoja prostitucijos tema. Jų manymu, *Olimpija* „kelia šventą pasibaisėjimą".

1869 m. Panašiai kaip Manet sukritikuojamas skulptorius Carpeaux. Pasak kritikų, skulptūra *Šokis*, vaizduojanti nuogas, apsvaigusias nuo alkoholio šokančias moteris, yra didžiausias įžeidimas *Grand Opéra*, žema prikišti tai Operos teatrui, juolab pabrėžtinai demonstruojant, kokia „netobula yra asmenybė".

Prancūzija 1870 m. pralaimėjo karą su Prūsija. Žlugo antroji imperija, Komunos žiaurumai sudrumstė žmonėms protus, kultūrinis gyvenimas apmirė.

Trečiosios respublikos laikais tokių garsių skandalų, kokie drebino antrąją imperiją, jau nebekilo.

1870 m. karas (Alphonse'o Marie de Neuville'io (1836–1885) ir Édouard'o Detaille'aus (1848–1912) paveikslai).

Religiniai siužetai dažniausiai dominuodavo akademinės tapybos atstovų kūryboje. Iki to meto, kai įsivyravo simbolizmas, dar prieš pradedant tapyti Maurice'ui Denis (1870–1943), tai nebuvo novatoriški meno kūriniai, originalumu išsiskyrė nebent darbai, pateikti bažnyčioms, pastatytoms antrosios imperijos ir trečiosios respublikos laikotarpiais. Be jokios abejonės, šitai galima paaiškinti tuo, kad religinės tematikos paveikslai dažniausiai būdavo užsakomi, o su juos sukūrusiais dailininkais atsiskaitydavo Salonas.

Siužetai ir personažai iš antikos laikų senumu pralenkia net pačią tapybą. Modernieji tapytojai vengia istorinių ir antikinių temų, juos labiau traukia šiuolaikinis gyvenimas. Pažymėtina, kad žodžiai „modernus" ir „šiuolaikinis" nėra sinonimai. Modernistus įkvepia visa tai, kas keičiasi, kas nestovi vietoje, kas trunka tik akimirką, pats faktas ar plika realybė jų nedomina. Tapytojai romantikai, priešingai, įkvėpimo semdavosi iš realybės, kaip antai jų atstovas Théodore'as Géricault (1791–1824), paveikslą *„Medūzos" plaustas* (1819, Luvro muziejus) nutapęs praėjus



Gustave Courbet, *Merginos ant Senos kranto (vasara),* 1856–1857 (Mažųjų rūmų muziejus, Paryžius). *Ph. © Giraudon/T*

trejiems metams po laivo katastrofos, kuri labai sujaudino visuomenę. Bet toje epochoje nūdiena tebuvo sublimatas, vertintinas tik kaip vienas iš istorijos puslapių.

Moderniesiems dailininkams įkvėpimo teikdavo ne istorija, o jų pačių gyvenime ir visame pasaulyje vykstančios permainos, kurias sukėlė pramonės revoliucija. Pavyzdžiui, 1848 m. kartos menininkai, tokie kaip Courbet, Jeanas François Millet (1814-1875) ir prancūzų skulptorius Honoré Daumier (1808-1879), rinkdavosi revoliucijos išprovokuotus „socialinio realizmo" siužetus. Kad ir kaip būtų, šis demaršas - gražus ar gėdingas, kilnus ar vulgarus - iš tiesų buvo revoliucinis.

Courbet buvo priklijuota realisto etiketė. 1855 m. Courbet sakė: „Aš buvau priskirtas prie realistų lygiai taip, kaip 1830 m. dailininkai buvo priskirti prie romantikų." Realistų judėjimas, kurio atstovai buvo pasirengę diskutuoti dėl savo pavadinimo, apogėjų pasiekė 1848 m. Jų darbams buvo suteikiamas istorinės tapybos statusas, bet vis dėlto to meto dailininkų, ypač Courbet, bandymai atkartoti senus siužetus buvo itin novatoriški, ir atskleidė, jog neįmanoma tapybos ar skulptūros vertinti remiantis vien žanrų hierarchija.

Iki to meto dailininkai būdavo priskiriami prie tam tikros grupės ir tai daryti būdavo nesunku: buvo istorinius siužetus tapantys dailininkai, portretų, peizažų kūrėjai ir kiti. Tokį skirstymą dažniausiai lemdavo pasirinkti siužetai. Tapytojui Courbet siužetas neegzistavo, jam labiau rūpėjo pats kūrybos procesas. O jeigu dailininkas pasirinkdavo vaizduoti tipiškus vieno ar kito žanro personažus, pavyzdžiui, valstiečius (*Kviečių sijotojos*, 1854, Nantas), darbininkus (*Akmenskaldžiai*, 1849, paveikslas sunaikintas Dresdene 1945 m.), - vėliau šie paveikslai buvo pavadinti realizmo manifestu, - tai juose nė su žiburiu nerasi nei tuo metu madingo idealizavimo, nei herojiškumo, t. y. Millet kūryboje aptinkamų bruožų, taip pat juose nėra politinių ar socialinių intencijų, kurių esama Daumier paveiksluose.

Be kita ko, Courbet deklaravo, - šis jo pareiškimas buvo itin svarbus jaunajai kartai, - kad meno atsinaujinimo esmė yra mokyti liaudį suvokti tikrą istoriją pateikiant jai tikrovišką meną... Jis teigė: „Sakydamas „tikrą istoriją", turiu galvoje istoriją, atsikračiusią antžmogiškos intervencijos, kuri visais laikais iškraipydavo moralines nuostatas ir slopindavo individualybę. Norint tapti tikru tapytoju, reikia, kad dailininkai į tikrovę žvelgtų atmerktomis akimis - būtent akimis, o ne pakaušiu. Jie turi kelti sau tikslą laikytis papročių, propaguoti naujas idėjas, atspindėti savo epochos požiūrį, priimti tinkamus sprendimus. Ir tai privalu daryti ne tik menininkams, bet ir visiems žmonėms - tik tada atgims menas."

Courbet kūryba padarė didžiulę įtaką ne tik Prancūzijos dailininkams (Théodule'iui Ribot, 1823-1891, Alphonse'ui Legros, 1837-1911), bet

Edgar Degas, *Medvilnės priėmimo kontoros Naujajame Orleane interjeras;* šis paveikslas dažniau vadinamas *Medvilnės priėmimo kontora,* 1873 (Meno muziejus, Po). Naujoviškai sukomponuotas paveikslas darbo tema nutapytas nesilaikant smulkiųjų amatininkų ar valstiečių vaizdavimo tradicijos. Dailininkas jį sukūrė apsilankęs Naujajame Orleane, kur jo dėdė ir broliai vertėsi medvilnės prekyba. Paveikslas buvo eksponuojamas antrojoje impresionistų parodoje. Degas dėdė pavaizduotas sėdintis pirmame plane, brolis René – skaitantis laikraštį, kitas brolis Achille'is – atsirėmęs alkūnėmis į lango rėmą.
Ph. R. Perony
© Larbor/T

ir visos Europos, ypač Belgijos, kūrėjams (Charles'iui de Groux (1825–1879), taip pat Constantinui Meunier (1831–1905), kuris prieš tapdamas skulptoriumi daug tapė; Courbet viešnagė Vokietijoje 1858–1869 m. turėjo įtakos ir šios šalies dailininkams (Adolphui von Menzeliui, 1815–1905, Wilhelmui Liebliui, 1844–1900, ypač Gotthardui Kuehliui, 1850–1914).

Prisirišimas prie realybės

Dailininkai, pradedant Courbet, kurio vėlesni kūriniai ganėtinai artimi „protosimbolizmui", 1855 m. tapydami modernius siužetus įkvėpimo sėmėsi iš realizmo. Jie savo kūriniuose vaizdavo ne tik valstiečius ir darbininkus, bet ir smulkiuosius amatininkus: Degas (1834–1917), Toulouse'as-Lautrecas (1864–1901), Pierre'as Bonnard'as (1867–1947) tapė skalbėjas, lygintojas; Degas ir Toulouse'as-Lautrecas – verpėjas, siuvinėtojas, skaitoves ir kt., tai yra „regimus dalykus", kaip pasakytų Victoras Hugo.

Realistiniai siužetai (dažniausiai dirbantys žmonės) vėliau išpopuliarėjo ir skulptūroje, pavyzdžiui, Maxo Claudet (1840–1893), Courbet draugo, kūryboje (statulėlės). 1870–1880 m., pirmajame trečiosios respublikos gyvavimo dešimtmetyje, noras išaukštinti darbo idėją įkvėpė kurti realistinio siužeto paminklus. Pavyzdžiui, Henri Chapu (1833–1891) sukūrė pa-





Auguste Renoir, *Irkluotojai,* arba *Pusryčiai ant upės kranto,* apie 1879 (Meno institutas, Čikaga). Šis paveikslas – pirmoji kūrinio *Irkluotojų pusryčiai* (1880–1881; Philippso kolekcija, Vašingtonas) versija. Be jokios abejonės, jis nutapytas Šatu, jame vaizduojamas laisvalaikis tų miestiečių, kurie sekmadienius leisdavo ant Senos krantų. *Ph. J. Martin © Larbor/T*

minklą *Pripažinimas,* skirtą Eugène'ui Schneideriui, Krezo kalvių įkūrėjui. Šis darbą idealizuojantis paminklas buvo atidengtas 1879 m. Jo detalės vėliau buvo panaudotos Jules'io Dalou (1833–1902) paminkle *Respublikos triumfas* (1880–1899), kuris buvo pastatytas Tautos aikštėje Paryžiuje. Europoje garsiausi skulptoriai realistai buvo belgas Constantinas Meunier ir Jules'is Dalou. *Darbininkas* (1890, bronza, Kalė) yra didingas realistinis kūrinys, kuriuo perteikiamos darbininko pastangos tinkamai atlikti sunkų ir varginantį darbą – įveikti materiją. Valstiečių skulptūras imta kurti XIX a. pabaigoje, tokių nemažai Paulio Richer (1849–1933) ir Jeano Baffier (1851–1920) palikime.

Susidomėję darbininkų pasauliu, modernieji dailininkai atkreipė dėmesį ir į miesto buržuazijos gyvenimo peripetijas. Juos ypač domino paryžiečių gyvenimas: minios didžiuosiuose miesto bulvaruose (Monet, Pissarro); laisvalaikio leidimas, ypač *Grand Opéra* (Manet, Degas, Renoiras), Tiuilri parke (Manet), kavinėse (Manet, Degas, Renoiras); įvairios pramogos užmiesčio smuklėse prie Senos ir Marnos (Monet, Renoiras), maudyklose (Manet, Cézanne'as, Renoiras, Seurat), uždaruose užmiesčio nameliuose (Manet, Bazille'is, Degas). Kai kuriuos siužetus ypač mėgo jaunieji impresionistai: puotos (Renoiras); koncertai kavinėse (Manet, Degas); pusryčiai (Renoiras); pasivaikščiojimai, įvairūs susibūrimai soduose (Bazille'is,

Monet); žirgų lenktynės (Manet, Degas). Nutapyta ir daugybė draugų ir dailininkus dominusių personažų portretų. Šios įvairios temos atspindi kasdienį menininkų impresionistų gyvenimą.

Natiurmortai dažnai buvo tapomi laikantis realistinės tapybos tradicijų (Monet, ypač Cézanne'as), o peizažai kurti neįprasta maniera.

Tapydami tai, ką mato, dailininkai paklusdavo realybei, vizijai to, kas realu; reikia „perteikti tiesą", sakydavo Courbet, draugų pramintas tiesai atsidavusiu žmogumi, – tiesą, egzistuojančią realybėje, o ne meno tiesą, kuria vadovaudavosi akademinės tapybos atstovai. Ir kuo labiau dailininkai krypdavo į realybę, tuo nuoširdesnė būdavo jų kūryba. Manet, šiek tiek labiau atsiribojęs nuo pasaulio negu Courbet, šią nuostatą apibūdino savo personalinės parodos, surengtos 1867 m. *Alma* aikštėje, kataloge: „Ponas Manet niekada nenorėjo protestuoti ir niekada nepretendavo nei griauti senosios dailės, nei kurti naujos. Jis kūrė tai, kas domino tik jį patį, o ne kitus. Taip yra todėl, kad nuoširdžiai stengiausi savo kūriniais išreikšti protestą, nes tik tapydamas galiu perteikti įspūdžius."

Tikrąją realybės viziją galima perteikti per jutimus, menininkas visada ieško būdų, kaip išreikšti savo įspūdžius. Jis specialiai netapo realybės. Ateityje tai bus galima daryti fotoaparatu. Fotografija, kaip vėliau pasakė Paulis Valéry, „slopina norą fiksuoti tai, kas fiksuojasi savaime". Tikras nuoširdumas ir tiesa 1880 m. pradžioje įkvėpė Toulouse'ą-Lautrecą ištarti šiuos žodžius: „Aš stengiuosi perteikti tiesą, o ne tai, kas idealu."

Édouard Manet, *Žirgų lenktynės Longšane,* 1864 (Meno institutas, Čikaga). Šiame paveiksle Manet pateikia puikią *fa presto* versiją madinga XIX a. tema, kurią ypač mėgo Edgaras Degas. *Ph. J. Martin © Larbor/T*



Non finito

Nebaigtumo *(non finito)* įspūdis, patiriamas žvelgiant į meno kūrinį, ypač stiprus būna tada, kai mene nesiekiama ieškoti idealo arba vertinti kūrinį pagal tai, ar jis sukurtas laikantis visų akademinio meno kanonų. Tokia maniera kuriantys modernieji dailininkai siekė vaizduoti kaip tiesą suvokiamą realybę, kurią galima perteikti išore arba kuri reiškiasi kaip išorinė tiesa.

Manet ir impresionistai, kurdami *non finito* maniera, būtyje ieško realių suvokimo galimybių. Jie siekia išreikšti įspūdžių visumą – viziją, išsamiai neanalizuodami to, ką galima išvysti plika akimi. Dailininkai stengiasi žiūrovui pateikti praeinančio gyvenimo akimirkas ir, kurdami šia maniera, geriausiai perteikia tai, ką buvo sumanę. Dažniausiai taip elgiamasi siekiant to, kas pavaizduota, ir to, kas matoma, adekvatumo, norint, kad ne tik realybė priartėtų prie žiūrovo, bet ir kad tarp žiūrovo ir kūrinio neliktų jokios ribos.

Siekiant baigtumo, tai yra siekiant atkurti erdvę, išlaikomas atstumas tarp tapytojo ir žiūrovo, lygiai taip, kaip pasirinkus tapyti antikinį siužetą išlaikomas istorinis atstumas. Courbet gebėjo panaikinti atstumą tarp



Frédéric Bazille,
Tualetas, 1870 (Fabre'o muziejus, Monpeljė).
Ph. Cl. O'Sughrue
© Larbor/T



Pierre Bonnard, *Pasivaikščiojimas,* 1899 (privati kolekcija). Pasirinkus *non finito* estetiką, ypač po Courbet, paveikslų koloritas sodrus, turtingas.
Ph. © Giraudon/T
© ADAGP, 1999

žiūrėjimo taško ir to, kas vaizduojama kūrinyje, o Manet paveiksluose svarbu ne tik siužetas, bet ir atlikimo technika. Taigi kūrinys iš pradžių egzistuoja suvokimo lygmeniu, tai tėra vizija, ruošimasis tapyti paveikslą. Panašus procesas vyko visuomenėje, pavyzdžiui, po pramonės revoliucijos. Žiūrovas reikalingas kaip aktyvus bendrininkas, nes tik tai, ką sukuria dailininko ranka ir ką pamato žiūrinčiojo akis, paverčia realybę meniniu vaizdu.

Rankos pėdsakai, kuriuos Eugène'as Delacroix paliko, regis, pajutęs visišką laisvę, pribloškia realumu. Manet buvo priekaištaujama, kad jis „blogai tapo", Boudinui buvo siūloma papildomai studijuoti tapybos

meną, publika impresionistų šedevrus vertino kaip paprasčiausius eskizus. Tuo metu, kai vieni dailininkai tapė „nebaigtus" kūrinius, publika žavėjosi pripažintų tapytojų, kurie Salone būdavo apdovanojami medaliais, meistriškumu.

Vadinamiesiems „baigtiems" meno kūriniams būdingos aiškios linijos, tikslus piešinys. Akmuo, marmuras, bronza taip nupoliruoti, jog žiūrint į skulptūrą net neatrodo, kad ją būtų sukūręs žmogus. Anot klasicisto, Romos dailės akademijos profesoriaus Ingres'o (1780–1867), meno kūrinyje neturi likti nė pėdsako kūrėjo triūso. Kaip išgaunama faktūra, tai yra kokiu būdu apdorojamas meno kūrinio paviršius, žiūrovas neturi žinoti. Pagaliau tai kūrybos proceso dalis, kurią turi gaubti paslaptis, juolab kad akademinio meno atstovų kūrybai būdinga idealizuoti tikrovę.

Tačiau atėjo metas, kai į akademinio meno pasaulį ėmė skverbtis naujovės. Paryžiaus dailės mokyklos dėstytojas Gustave'as Moreau (1826–



1898) 1892 m. mokiniams patarė vengti lygios faktūros ir aiškių formų, nes „dabar linkstama paprastesnėmis raiškos priemonėmis pasiekti kuo daugiau ekspresijos".

Pasak *non finito* estetikos šalininkų, meno kūrinys – tai menininko spontaniškumo padarinys. Spontaniškumas nevaržo kūrybos laisvės, suteikia menininko kūriniams individualumo.

Tapyboje forma išgaunama ne linijomis, o spalvomis. Spalvos nebūtinai turi būti tokios kaip tikrovėje, svarbu jas sumaišyti ir išdėstyti taip, kad būtų išgautas reikiamas optinis efektas. Delacroix tapydavo paveikslus plotelis po plotelio, o dabar visas drobės paviršius tapomas iškart. Nuo to, kokiais gestais ir kokiu greičiu daromi potėpiai, labai priklauso bendras žiūrovo patiriamas įspūdis.

Manet, impresionistų, vėliau Toulouse'o-Lautreco paveikslai, taip pat dailininkų, atstovaujančių akademinei mokyklai ir tinkamai taikiusių savo kūryboje naująją *non finito* manierą, kūriniai labai įvairūs ir gerokai skiriasi nuo simbolistų, pavyzdžiui, Henri Fantino-Latouro (1836–1904), Eugène'o Carrière'o (1849–1906), paveikslų – neryškių, be aiškių kontūrų.

Skulptoriaus Jeano Baptiste'o Carpeaux (1827–1875) terakotos eskizams būdinga virpanti, trūkinėjanti linija, tačiau tai neatsispindi jo kūriniuose ir jie mažai skiriasi nuo kitų to laikotarpio skulptorių kūrinių. Auguste'o Rodino (1840–1917) kai kuriose iš bronzos nulietose skulptūrose, kaip ir Degas paveiksluose, esama impresionistų kūrybai būdingų bruožų, marmurinės skulptūros, kaip ir Carrière'o kūriniai, dar kartą įrodo, kad formą dažniausiai lemia turima medžiaga. Rodino mokinys skulptorius Émile'is Antoine'as Bourdelle'is (1861–1929), gebėjęs perteikti ekspresiją, sėkmingai kūrė šia maniera. Po 1900 m. Bourdelle'is, kaip ir jo amžininkai Aristide'as Maillolis (1861–1944) ir Josephas Bernard'as (1866–1931), siekė tobulumo kartu su kitais naujosios srovės menininkais, tačiau įkvėpimo jie ir toliau ieškojo klasikinėje skulptūroje.

Émile Antoine Bourdelle, *Montobano karys,* arba *Etiudas su dešine ranka,* bronza, apie 1897 (Bourdelle'io muziejus, Paryžius). Ši statula – paminklas žuvusiesiems Tarno ir Garonos vietovėje per 1870 m. karą. Paminklas atidengtas Montobane 1902 m. Ekspresionistiniu stiliumi sukurtas monumentas masyvus, ranka pavaizduota itin didelė (tai nebūdinga realistiniam stiliui), įspūdingas šviesos žaismas, kurį sudaro įdubimai ir reljefai. *Ph. © P.-L. Magnin/T*

Komponavimas

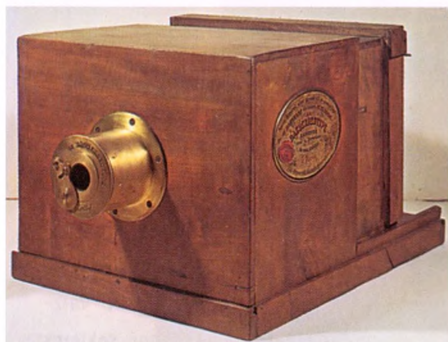
Dvi labai svarbios meno sritys, atspindinčios menininkų nuostatas, itin skatino norą peržiūrėti estetines vertybes, kurios buvo įsitvirtinusios dailėje iki Renesanso. Tai fotografija ir japonų estampai.

Fotografija, erdvinio meno šaka, kurios iliuziniai vaizdai yra tiesiogiai užfiksuota tikrovė, darė didžiulę įtaką XIX a. antrosios pusės dailininkams. Fotografija atliko pažintinę funkciją, aiškiai apibrėždavo vaizduojamų objektų ryšius. Tai buvo svarbi pagalbinė priemonė tokiems



Victor Regnault (1810–1878), *Fotografijos etiudas Nr. 206* (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Regnault, Sevro manufaktūros direktorius, ir Gustave'as Le Gray, Henri Le Secqas, Charles'is Marville'is, Eugène'as Cuvelier buvo pirmieji fotografijos „primityvistai", kūrę apie 1850 m. Barbizono mokyklai artimu stiliumi. *Ph. © Bibliothèque nationale/Arch. Larbor/T*

skulptoriams kaip Ruppertas Carabinas (1862–1932), Henri Greberiš (1855–1941), Henri Godet (1863–1937), taip pat tapytojams Degas ir Toulouse'ui-Lautrecui. Be to, fotografija menininkus domino kaip techninis procesas, kaip galimybė šviesos efektu išgauti vaizdą, kitaip tariant, kaip vizija (žr. „Fotoaparatas – menininkų įrankis", 556 p.). Ji atvėrė dailininkams fundamentalią tiesą: perspektyva ir „juoda balta" gamtoje neegzistuoja. Viskas yra sąlygiška. Iš tikrųjų tuomet naiviai manyta, kad fotoaparatas užfiksuos realybę, kitaip tariant, kad nuotraukoje matysime tą patį, ką matome plika akimi gyvenime. Tačiau taip nėra. Be abejonės, nuotraukoje galima įžvelgti net detales, tačiau joje gali būti ir daugybė netikslumų, kurie atsiranda manipuliuojant aparatu arba ryškinant. Fotografai ir menininkai iš pradžių to nė nenumanė. Nepagalvota ir apie tai, kad fotografas turi laisvę rinktis dublių skaičių, apšvietimą, rakursą, kompoziciją, kad jis gali



Dagerotipas, Prancūzų fotografijos draugija. *Ph. J.-L. Charmet © Larbor/T*

Gustave Le Gray, *Viduržemio jūra, Agdo kalnas,* 1856–1857 (Orsay muziejus, Paryžius). Nuo 1849 m. Le Gray dažniausiai dirbdavo Fontenblo miške. Daug metų jį jaudino tema, tipiška preimpresionistiniam natūralizmui. 1856 m. gruodžio mėnesį Londone, vėliau, 1857 m., Paryžiuje jis sužavėjo žiūrovus marinomis, sukurtomis ant jūros kranto. Efektingas bangų, šviesos ir pro dangų užtraukusius debesis besileidžiančios saulės įspūdis.
Ph. Le Gray/
© Schmidt-RMN

spręsti, kokią detalę išryškinti, o kokią užtušuoti. Fotografija – ne realybės kopija, o tik jos interpretacija.

Manyta, kad fotoaparatas taps geriausia technine priemone gamtai vaizduoti, tačiau šie lūkesčiai nepasiteisino: tai, ką regime tikrovėje ir nuotraukoje, skiriasi. Kaip tik tuomet ėmė klibėti tapybos, neva idealiai atkuriančios tikrovę, pamatai. Anksčiau vizualinė percepcija ir jos analizė buvo dailininkų sritis, o dabar į diskusiją įsitraukė ir fotografai. Šiuo atžvilgiu fotografija darė lemiamą įtaką tapybai, ypač padėjo plėtoti tai, ką 1860–1870 m. dailininkai vadino natūralia vizija.

Pirmiausia litografijos meistras Nicéphore'as Niepce'as (1765–1833) išgavo fiksuotą fotografinį atvaizdą (1826) cinko plokštelėje, padengtoje šviesai jautriu Sirijos asfaltu. Jis įrodė, kad atvaizdą galima pateikti ant akmens, ant varinio indo, padengto asfaltu, o vėliau kartu su fotografijos pradininku Louis Daguerre'u (1787–1851) tobulino nuotraukų gavimo ant šviesai jautrių medžiagų būdus. Vieną iš jų Daguerre'as, remdamasis Niepce'o darbais, 1839 m. paskelbė kaip dagerotipiją. Atvaizdas išgaunamas sidabro jodido sluoksnyje, kuriuo padengta sidabro (ar pasidabruoto vario) plokštelė. 1847 m. Lillois Blanquart'as-Évrard'as (1802–1872) įdiegė Prancūzijoje anglo Foxo Talboto (1800–1877) kalotipiją (negatyvo gavimas pusskaidriame popieriuje, padengtame sidabro jodidu), taip pat fotografijos atvaizdo didinimo ir dauginimo



Fotoaparatas – menininkų įrankis



Edgar Degas, *Operos orkestras*, 1868–1869 (Orsay muziejus, Paryžius). Nuo 1868 m. Degas lankydavosi *Grand Opéra* beveik kas vakarą. Drąsus kadravimas primena japonų ir fotografijos meną. Paveikslas padalytas į tris dalis: pačiame centre – orkestro muzikantai. Planų sluoksniavimas trimis lygiais už muzikantus nuo publikos skiriančio barjero, vieta, kur susodinti muzikantai, intensyvios šviesos pluoštu materializuota scena, kurioje nematyti šokėjų, tik girdėti balerinų sijonėlių šiugždesys, – visa tai kreipia žvilgsnį į pačią spektaklio esmę, o ne į tiksliai identifikuotą spektaklį. *Ph.* © *RMN*



Edgar Degas, *Šokėja su tamburinu*, bronza (Orsay muziejus, Paryžius). Degas nori sustabdyti judesio akimirką. *Ph.* © *H. Lewandowski/RMN*

Fotografija nuo pat pradžių ėmė naudotis ne tik mokslo ir technikos, bet ir meno atstovai. Fotografija tapo pagalbine skulptorių darbo priemone. Pirmiausia buvo galima sutrumpinti pozavimo seansų laiką, be to, skulptorius galėjo iš anksto susidaryti bendrą būsimos skulptūros vaizdą.

Labai svarbu tai, kad nuotraukose galima užfiksuoti visą kūrybos procesą etapais – nuo pat pradžios iki pabaigos. Tai nuolatos praktikuodavo Rodinas. Turėdamas prieš akis nufotografuoto judančio objekto kelis kadrus, dailininkas gali detaliai išstudijuoti visą judesį, be to, fotografija naudinga percepcijai tobulinti.

Anglų fotografas Muybridge'as (1830–1904), fotografuodamas einantį žingine, bėgantį ristele, šuoliuojantį žirgą, darė daug kadrų, fiksavo, skaidė judesį (1878). Šio fotografo įtaka pastebima Toulouse'o-Lautreco kūryboje, Edgaro Degas skulptūrose, pastelėse. Darant daug kadrų galima pamatyti atotrūkį tarp to, ką žmogus mato ir ką suvokia.

Fotografija leidžia palyginti, kaip skiriasi tai, kas užfiksuota fotoaparatu, nuo to, ką sukūrė dailininkas. Fotografijos įtaka dailei gali būti ir netiesioginė. Ne tiek pačios nuotraukos, kiek jose užfiksuota realybė prisidėjo prie to, kad keitėsi peizažistų požiūris į savo kūrybą. Fotografijos, kuriose įamžinta to meto visuomenė, jos gyvenimo akimirkos, padarė didelę įtaką Degas ir Toulouse'ui-Lautrecui.

Henri de Toulouse-Lautrec, *„Mulins" gatvės salone*, 1894 (Toulouse'o-Lautreco muziejus, Albi). Paveikslo tema – viešnamis, tuomet šią temą buvo pamėgę modernieji dailininkai. Toulouse'ui-Lautrecui irgi didelę įtaką padarė japonų menas ir fotografija. Įdomi kompozicija: erdvė padalyta įstrižomis linijomis, atskirtos dvi zonos, t. y. tuščia ir užpildyta personažais, tačiau pusiausvyra nesuardoma. Šiame paveiksle itin išraiškingomis spalvomis pavaizduotas vienas gyvenimo fragmentas. *Ph. © Lauros Giraudon/T*

būdą ir išleido nuotraukų albumą, kuriame daugiausia buvo peizažų. 1850–1860 m. fotografijos menas plėtojosi itin sparčiai, tai liudija dešimtys tuo metu leistų žurnalų.

Kitokią nei fotografija įtaką tapybos menui padarė japonų estampai. Šiaip ar taip, kadravimas, įdomūs rakursai, stambūs planai, galimybė sukeisti pirmąjį ir antrąjį planus leido kitaip pažvelgti į komponavimą. Pavyzdžiui, Manet paveiksle *Pusryčiai* (arba *Pusryčiai dirbtuvėse*, 1868, Miunchenas) pirmame plane esantis personažas nutapytas itin preciziškai, palyginti su neryškiu antruoju planu, – visai kaip nuotraukoje. Ryški tendencija suprastinti, suplokštinti erdvę. Ir priešingai, fotografijos meistras Gustave'as Le Gray (1820–1882) fotografavo peizažus vadovaudamasis Barbizono mokyklos dailininkų nuostatomis. Toks kūrinys yra *Pomiškis Ba Breo* (apie 1855, Paryžius, Gérard'o-Lévy kolekcija).

Le Gray kūriniui *Tuščia erdvė* (1857, Paryžius, Gérard'o-Lévy kolekcija), regis, didelę įtaką padarė Courbet, kuris propagavo nenutrūkstamumo ir neperregimumo idėjas ir priešino jas su efemeriškų jutimų idėjomis. Tuo tarpu Charles'is Marville'is dokumentinėmis fotografijomis, kuriose užfiksuoti senojo (griaunamo) ir naujojo (Haussmanno statomo) Paryžiaus vaizdai, tarsi nuspėjo būsimųjų ekspresionistų ieškojimus.



Gustave'as Courbet

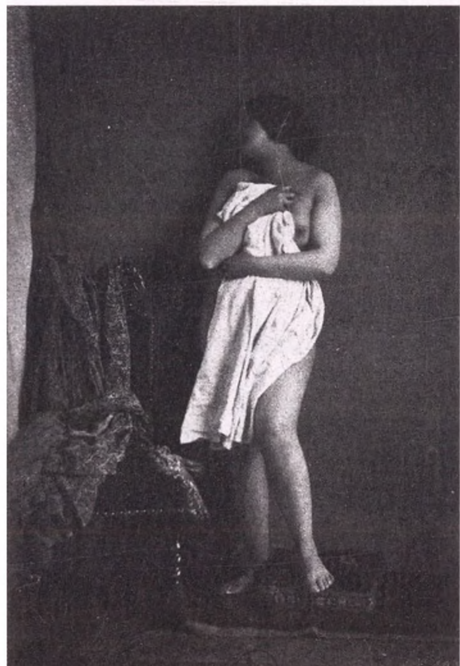


Mauduolės, 1853 (Fabre'o muziejus, Monpeljė). Šis paveikslas, sukėlęs skandalą Salone, nutapytas tradicine europietiška maniera, vaizduojama maudynių scena, nimfos, deivės. Courbet, perteikdamas dažnai jo kūriniuose pasitaikančios tokios moterų poros laikysenos paslaptį, tarsi kontrapunktu žaidžia nuogybės realizmu ir klasikinių dekoru.
Ph. © Faillet-Artephot/T

1819. Ornane, Franš Kontė, žemvaldžio šeimoje gimsta Gustave'as Courbet. Šeimoje jis buvo vyriausias vaikas. Dar augo keturios dukterys. Jos dažnai jam pozuodavo.
1839. Atvykęs į Paryžių, pamėgsta kopijuoti Luvre eksponuojamus paveikslus.
1848. Įsitraukia į grupės, kuri rinkdavosi Andlerio aludėje, veiklą. Champfleury tą aludę buvo pavadinęs „realizmo tvirtove".
1853. Meno mėgėjas iš Monpeljė Alfredas Bruyas nuperka *Mauduoles* ir taip užmezga draugystę su Courbet. Toji draugystė truko visą gyvenimą.
1855. Paroda *Realizmas* patiria nesėkmę. Courbet grįžta į Ornaną, nors iš pradžių to daryti neketino.
1860. Meno kritikas Castagnary, apsilankęs Courbet dirbtuvėse, surengia Dailės mokykloje didelę šio dailininko paveikslų parodą. Courbet vis dažniau kviečiamas eksponuoti savo paveikslų Prancūzijoje ir užsienyje.
1870. Per karą, norėdamas išsaugoti kuo daugiau meno kūrinių, tampa Meno komisijos, šiek tiek vėliau – Menininkų federacijos pirmininku. Komunos laikotarpiu deleguotas į Dailės mokyklą, greičiausiai būtent jis pasiūlė nugriauti Vandomo koloną; vėliau jis šitai paneigė. Courbet patenka į Šv. Pelagijos kalėjimą.
1877. Emigruoja į Šveicariją ir miršta nuo vandenligės Tur de Peize, netoli Vevi.

Nuotraukoje, pavadintoje *Vyras, besiilsintis po kaštonu* (1853, André Jammes'o kolekcija), puikiai pagautas šviesos efektų žaismas; joje daug šviesos ir ryškus šešėlis, bet tas šešėlis toli gražu nėra juodas.

Buvo kalbama, kad Nadaras (tikr. Gaspard'as Félixas Tournachonas, 1820–1910), žymus antrosios imperijos laikotarpio fotografas, turi „šviesos jausmą" (nors jis pats sakė apie tai nė nenutuokiąs). Todėl visiškai suprantama, kad pirmoji impresionistų paroda buvo surengta būtent jo dirbtuvėse. Tuo tarpu Charles'is Nègre'as (1820–1880), norėdamas perteikti tikrus įspūdžius, konstruoja fotografijas naudodamas šviesą, išskaidančią erdvę. Fotografas atitinkamai išdėsto kadre personažus, kuriuos ketina fotografuoti.



Julien Vallou de Villeneuve, *Nuogybės etiudas,* fotografija (negatyvas ant popieriaus), apie 1850 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Šią nuotrauką naudojo Gustave'as Courbet kurdamas paveikslą *Dirbtuvės.* Kita to paties tipo fotografija, 1853 m. atiduota saugoti Nacionalinei bibliotekai, regis, įkvėpė Courbet nutapyti paveikslą *Mauduolės.* *Ph. © Bibliothèque nationale/Arch. Larbor/T*

Šiek tiek anksčiau Julienas Vallou de Villeneuve'as (1795–1866), kuris fotografuodavo nuogą kūną, sugebėjo išsilaisvinti iš teatrališko akademiškumo. Dailininkai jo nuotraukas, kuriose vaizduojamas nuogas kūnas, itin vertino, o Courbet jomis naudojosi 1853 m. tapydamas paveikslą *Mauduolės.* XX a. 7–8 dešimtmečiuose fotografijoje pripažintą vizualinį sąlygiškumą ėmė taikyti tapytojai.

Tapybai didelę įtaką darė ne tik fotografija, bet ir japonų menas, ypač estampai. Kitoks požiūris į realybę menininkus drąsino, skatino nepaisyti tradicijų.

Jeigu lyginama su klasikiniu japonų menu, japonų estampus galima laikyti liaudies menu. Ši dailės rūšis darė įtaką dviem tapytojų kartoms. Impresionistai, paveikti japonų estampų, drąsiai atsisakė tradicinių vaizdavimo formų, o XIX a. pabaigoje, tai yra tuo metu, kai domėjimasis japonų estampais pasiekė apogėjų, kita tapytojų karta mokėsi iš jų sintetizmo. Šios ksilografijos iš esmės pakeitė dailininkų požiūrį į siužetą, spalvas, formą ir kompoziciją. Japonų dailininkų kūryba įkvėpė juos vaizduoti kasdienio gyvenimo scenas, gyvenimo realybę. Dailininkai vis dažniau tapė amatininkus, valstiečius, miestiečius, peizažą (Théodore'as Rousseau, 1812–1867; Jamesas Whistleris, 1834–1903). Peizažuose daug šviesos. Impresionistų kūriniuose apskritai nėra šešėlių, juose dominuoja šviesa. Paveikslai su Fudzijamos kalno vaizdais paskatino kurti serijas. Monet vaizdavo šieno kupetas, tuopas, katedras. Degas paveikslai artimi japonų dailininko Katsushikos Hokusai darbams.

Dėl naujo požiūrio į spalvą ir liniją keitėsi ir menininkų koncepcijos. Estampai sušvito ryškiomis grynomis spalvomis ir pustoniais, atsirado plokštuminė kompozicija. Labai blankios lenktos linijos neskiria plokštumų, tik suteikia gyvumo. Impresionistus ir sintetistus spalvų proveržis tiesiog pribloškė, jie, panašiai kaip japonai, ėmė jomis žaisti. Degas, Toulouse'o-Lautreco ir Gauguino paveiksluose atsirado kontrastingų plokštumų.

Labiausiai pastebima japonų įtaka kompozicijai, tai yra elementų išdėstymo drobėje ar popieriuje būdui. Estampų siužetai ir koloritas – labai individualūs, pasirinkti paties dailininko, tačiau japoniška kompozicija suteikia autoriams naujų vaizdavimo galimybių. Monet, Degas, van Goghui, Gauguinui ir nabistams, kurie rėmėsi šia estetika, pavyko išlaisvinti erdvę iš simetrijos ir pusiausvyros gniaužtų.

Kaip ir japonų dailėje, kompozicija tampa asimetriška, nebeegzistuoja centras, paveikslo elementai išdėstomi įstriža arba lenkta linija. Laisvai sugrupuoti personažai vaizduojami stambiu planu, dažniausiai iš nugaros; kartais matyti tik objekto ar subjekto dalis, taip susidaro įspūdis, kad kūrinys netilpo į rėmus, sakytum, pats paveikslas – ne visuma, o tik fragmentas.

Sintetistai ir nabistai atsisakė perspektyvos, jų paveikslai tarsi suskaidyti į horizontalias viena kitą dengiančias plokštumas. Taip ignoruojamas trečiasis matmuo. Kartais vaizdas pernelyg ištempiamas, scena vaizduojama ne mūsų akių lygyje, ją matome tarsi iš viršaus. Reljefas ir apimtis vaizduojama ne šviesių ir tamsių spalvų kontrastais, ne pustoniais, o linijomis.



Katsushika Hokusai, *Po Kanagavos bangomis, 36 Fudzijamos kalno vaizdų serija,* arba *Banga* (Guimet Azijos meno muziejus, Paryžius). XVII a. japonų tapytojai ir grafikai, tokie kaip Ando Hiroshige ir Hokusai, darė tam tikrą įtaką impresionizmui ir postimpresionizmui. Paulis Gauguinas, 1890 m. gyvenęs pas Schuffeneckerį, pakabino ant sienų Kitagawos Utamaro ir Hokusai estampus. Tapydamas paveikslą *Banga,* schemiškumo jis mokėsi būtent iš tų kūrinių, kuriuose vaizduojami rifai ir jūra. Hokusai darė didelę įtaką van Goghui, kai šis tapė paveikslą *Vilkdalgiai.* Monet kolekcionavo japonų estampus, dabar jie saugomi dailininko namuose Živerni. *Ph. © RMN/ Reversement Kodansha*

Japonų meno įtakos negalima lyginti su XVIII a. kinų dirbinių antplūdžiu, dėl kurio Vakarų mene atsirado egzotiškų bruožų. Plačioji visuomenė turėjo progos susipažinti su įvairiais japonų meno kūriniais, tačiau didžiausią poveikį dailei darė spalvoti japonų medžio raižiniai, arba estampai, tuomet vadinti ksilografijomis.

Žymiausi raižinių kūrėjai yra japonai Katsushika Hokusai (1760–1849), Ando Hiroshige (1797–1858), Kitagawa Utamaro (1754–1806); estampus kūrė ir kiti Ukiyo-e mokyklos dailininkai. Tuose „laikino pasaulio paveikslėliuose", spalvotuose Osakos ir Edo laikotarpio estampuose, vaizduojamos dailios moterys, aktoriai, buitinės scenos, peizažai. Rytiečių estampas Europoje pasirodė XIX a. antrojoje pusėje, japonų meno mada įsigalėjo 7-ajame dešimtmetyje ir neatslūgo iki pat amžiaus pabaigos. Galima skirti du šios mados etapus.



Pierre Bonnard, *Mažoji skalbėja,* 1896 (Estampų kambarys, Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Antrosios tapytojų kartos atstovams, susidomėjusiems japonų menu, kur kas labiau rūpėjo seniau nei Hokusai ar Utamaro sukurti estampai, kuriuose nėra nei reljefo, nei perspektyvos; jie mokėsi iš jų sintezės meno. *Ph. © Bibliothèque nationale-Larbor/T*

1854–1878 m. tolydžio didėjo visuomenės susidomėjimas Japonija. Nors 1854–1862 m. japonų meno kūriniai dar tebebuvo retenybė, visiems žinoma, kad 1861 m. Charles'is Baudelaire'as jau turėjo japonų estampų kolekciją. Galima sakyti, kad japonų meno mada atėjo 1862 m., kai Paryžiuje, Rivoli gatvėje 220, duris atvėrė Desoye krautuvėlė, pavadinta *La Porte chinoise* (pranc. „Kinų vartai"). Tarp pirmųjų jos lankytojų daugiausia buvo dailininkų modernistų. 1867 m. pasaulinėje parodoje svarbią vietą užėmė Tolimųjų Rytų ekspozicija. Vis daugiau prancūzų lankydavosi Japonijoje, japonai keliavo į Prancūziją. Tokių kelionių ypač padaugėjo, kai 1869 m. pradėjo veikti Sueco kanalas. Pasaulinėje parodoje 1878 m. daug vietos buvo skirta japonų menui; nuo to laiko japonų estampai nustojo būti retenybe, apie juos sužinojo kur kas platesni visuomenės sluoksniai.

1878–1895 m. laikomi „japonizmo" apogėjumi. Terminas „japonizmas", oficialiai pradėtas vartoti 1876 m., reiškia ne tik potraukį japonų menui, bet ir įtaką, kurią jis darė Vakarų dailininkų kūrybai.

Japonų meno parodos buvo rengiamos viena po kitos: 1883 m. Paryžiuje, Sèze gatvėje, buvo surengta retrospektyvinė paroda, 1887 m. – van Gogho suorganizuota paroda *Tamburinas* Kliši bulvare įsikūrusioje kavinėje, 1890 m. Paryžiaus dailės mokykloje didelę japonų meno parodą (kūriniai buvo kruopščiai atrinkti ir suklasifikuoti) surengė komersantas

Samuelis Bingas (1838–1905). Pastaroji paroda padarė didelę įtaką nabistams. Negana to, 1888–1891 m. Bingas leido žurnalą *Japon artistique*. Tačiau 1900 m., per pasaulinę parodą, Japonijos paviljone paaiškėjo, kad apie vertingiausius japonų meno kūrinius iki tol nieko nežinota, kad estampai – tik lašas jūroje. Nuo paslapties nuplėšus šydą, ištisus keturiasdešimt metų žavėjimasis japonų menu neblėso, priešingai, tik didėjo.

Šiuo metu visi meno istorikai sutinka, kad modernistai buvo atlikimo technikos ir kūrinio kompozicijos novatoriai, kad jie buvo naujų estetikos srovių pradininkai, tačiau dėl jų vaizduojamų siužetų (temų) nuomonės skiriasi. Kai kurie XX a. dailėtyrininkai, turėdami galvoje, kad dailininkai



James Mac Neill Whistler, *Antroji baltų tonų simfonija: mergina baltu apdaru,* 1864 (Tate'o galerija, Londonas). Whistleris žavėjosi japonų menu, jo kompozicijose dažnai galima aptikti šiam menui būdingų motyvų. Whistleris, kaip ir Rousseau, Manet, Monet, Degas, priklauso pirmajai tapytojų kartai, kuri žavėjosi japonų graviūromis. Šie dailininkai, patyrę Vakarų meno įtaką, itin didelį dėmesį skyrė ne reljefui, o perspektyvai. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*

Mary Cassatt, *Tualetas,* 1892 (Meno institutas, Čikaga). Šiai amerikietei dailininkei, Degas draugei, irgi didelę įtaką padarė japonai. Paveiksle vaizduojama kasdienė tualeto scena, interjeras įprastas, kompozicijos pagrindas – įstriži suknelės dryžiai, kruopščiai nutapytas fonas. *Ph. J. Martin © Larbor/T*



modernistai siužeto nesureikšmina, laiko juos abstrakcionistų pirmtakais. Taigi, anot XX a. meno istorikų, antrosios imperijos ir trečiosios respublikos pradžios laikotarpio dailininkai modernistai plėtojo savo koncepciją nepriklausomai nuo vaizduojamo siužeto. Jų siužetai – ne istoriniai, ne didingi, o realūs, gyvenimiški ir neidealizuoti. Modernistų kūriniuose nėra visuomenės hierarchijos atspindžių, prioritetą jie teikia vaizdui. Modernistų manymu, kiekvienas siužetas vertas teptuko. Svarbiausia ne kas vaizduojama, o kaip.

Henri de Toulouse'as-Lautrecas



Klounė Cha U Kao, „Moulin Rouge" artistė, apie 1895 (Orsay muziejus, Paryžius). Apie 1890 m. Toulouse'as-Lautrecas susidomėjo išraiškingu ir melancholišku Fernando cirku, kuriame mokėsi ir vaidino jojikai, akrobatai ir klounai. Jis daugybę kartų yra tapęs ryškią stambios klounės Cha U Kao povyzą. *Ph. © H. Lewandowski/RMN*

1864. Albi kilmingo grafo šeimoje gimsta Henri de Toulouse'as-Lautrecas. Albi jis praleidžia visą vaikystę.
1878–1879. Susilaužo iš pradžių vieną, paskui kitą šlaunikaulį. Jo kojos deformuojasi, pasidaro silpnos.
1882. Lankosi Bonnat, vėliau – Cormono dirbtuvėse.
1885–1886. Apsigyvena Monmartre ir pamėgsta lankytis kabaretuose: *Moulin de la Galette, Mirliton de Bruant, Moulin Rouge,* kuris pradėjo veikti 1889 m. Ten taip pat lankosi Goulue, Yvette Guilbert, Jane Avril, būsimasis karalius Eduardas VII.
1901. Toulouse'as-Lautrecas, paskutiniu metu itin daug gėręs ir gyvenęs audringai, miršta Paryžiuje ištiktas krizės.

Toulouse'o-Lautreco menas – nepriklausomo žmogaus menas. Jis naudoja impresionistams būdingus grynus tonus, brūkšninius potėpius; iš simbolistų perima kluazonizmo techniką ir spalvos lygumą, iš japonų – paprastumo skonį ir drąsias mizanscenas.

Edgaras Degas



Koncertas kavinėje; monotipas ir pastelė, apie 1876–1877 (Corcorano meno galerija, Vašingtonas). *Ph. © Arch. Larbor*

1834. Paryžiuje banko direktoriaus šeimoje gimsta Edgaras Degas. Jo motina buvo kilusi iš Naujojo Orleano.
1853. Mokosi Paryžiaus dailės mokykloje pas Lamothe'ą. Lankosi Italijoje (1856 ir 1858), ten susidomi makiajolių kūryba.
1860. Iš pradžių tapo portretus ir istorinius siužetus, tačiau, susipažinęs su Manet ir būsimaisiais impresionistais (1858–1866), pamėgsta tapyti anuometinio gyvenimo scenas, atnaujina savo paletės spalvas. Susidomėjęs fotografija ir japonų estampais, drąsiai eksperimentuoja. 1870 m. labai susidomi baletu ir opera.
Nuo 1874 m. kuria paveikslų serijas: daugiausia tapo modistes, skalbėjas, balerinas, moteris ir jų tualetus, žirgų lenktynių scenas. Lanko impresionistų parodas ir eksponuoja jose savo kūrinius. Jo spalvos nuolatos šviesėja ir giedrėja. Dažnai vaizduoja kasdienę aplinką. Degas tapybai būdingas išraiškingas gestų, pozų, judesių vaizdavimas.
1880. Dėl labai blogo regėjimo negalėdamas tapyti aliejiniais dažais, naudoja pastelę; taip atveria kelią Bonnard'o ieškojimams.
1917. Edgaras Degas miršta Paryžiuje.



Moteris savo vonioje; spalvotas piešinys ant kartono, 1892 (Orsay muziejus, Paryžius). Prancūzijoje jau nuo XVII a. buvo diskutuojama apie spalvų pranašumą priešinant piešimą ir tapybą. Edgaras Degas buvo talentingiausias ano meto piešėjas. Jo pavaizduoti judesiai, gestai, pozos labai išraiškingi. Jo pastelės, pieštuku piešti piešiniai padarė nemažą įtaką nabistams, jais ypač žavėjosi Pierre'as Bonnard'as. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

PEIZAŽO ŽANRO APOGĖJUS

Iki XIX a. vidurio peizažas buvo laikomas antrarūšiu žanru, tačiau Europos moderniojo meno pirmtakais tapo būtent XIX a. antrosios pusės Prancūzijos peizažistai novatoriai.

XIX a. pradžioje peizažo žanras atgijo, o antrosios imperijos ir trečiosios respublikos laikais pasiekė apogėjų. Prie šio žanro raidos pagyvėjimo prisidėjo Rousseau, vėliau Bernardino de Saint-Pierre'o, Senancouro ir Chateaubriand'o idėjos, žadinusios žmonėms kuo geriausius jausmus viskam, kas mus supa. Jie siūlė grįžti į gamtą, liaupsino laukinę, niekieno nepaliestą, neidealizuotą gamtą. 1816 m. Dailės mokykloje įsteigus Peizažo skyrių, iki 1863 m. buvo skelbiamas peizažo konkursas, o geriausias kūrinys būdavo apdovanojamas Romos prizu.

Apie XIX a. vidurį peizažas tapo nacionaliniu žanru. Tapyti peizažus ėmėsi visi dailininkai, o istorinė tematika buvo palikta akademinės tapybos atstovams. Vis daugiau peizažistų, įsitikinusių, kad peizažo žanras jau oficialiai pripažintas, pradėjo siūlyti savo kūrinius Salono vertinimo komisijai. Tačiau norint pakliūti į Saloną buvo būtina pristatyti istorinį, kaimo arba idealizuotą peizažą. Dailininkų, atsigręžusių į „tikrą" gamtą, kūriniai buvo atmetami. 1836–1845 m. į Saloną nepateko net Barbizono mokyklos lyderio Théodore'o Rousseau, vėliau vadinto „didžiuoju atstumtuoju", kūriniai. Po 1848 m. revoliucijos Théodore'as Rousseau buvo paskirtas Salono komisijos nariu – tai rodo, kad jo kūryba vis dėlto buvo vertinama. Vėliau į Saloną sunkiai skynėsi kelią impresionistai. Net jeigu kai kurių iš jų kūriniai būdavo ekspo-

Georges Michel, *Monmartro apylinkėse* (Luvro muziejus, Paryžius). Šiam romantinio peizažo meistro kūriniui didelę įtaką padarė šiauriečiai. Čia nėra prašmatnumo, santūria spalvų gama išgaunamas įspūdingas kontrastas. *Ph. H. Josse © Larbor/T*





Jean Baptiste Corot, *Šv. Andriejaus bažnyčia Morvane,* 1842 (Luvro muziejus, Paryžius). Jongkindas vadino Corot peizažo meistru, o Boudinas – „dangaus karaliumi". Amžinas keliautojas Corot, kad ir kur būtų – Prancūzijoje ar kitose Europos šalyse, Bretanėje ar Olandijoje, Provanse ar Morvane, Šveicarijoje ar Italijoje, – kūrė himną gamtai. Subtiliai parinkdamas tonus, jis tapė giedrą atmosferą, ieškojo grožio. Pissarro ir Morisot laikė jį savo varžovu. *Ph. © H. Lewandowski/ RMN*

nuojami Salone, XIX a. pabaigoje Caillebotte'o afera parodė, kad Dailės akademijos Dailės skyriaus administracija ir toliau priešinosi naujiems vėjams dailėje.

Kad ir kokią svarbią vietą dailės ir peizažo žanro, kurio ištakos Prancūzijoje siekia XVII a., raidoje užėmė impresionistinis peizažas, simbolistinio peizažo šis žanras neužgožė, nes simbolistiniame peizaže vyrauja kitoks gamtos suvokimas, ieškoma naujų plastikos sprendimų.

Prancūziškoji tradicija

XIX a. prancūzų peizažui būdingas rafinuotumas, paveldėtas iš tradicinio didingo herojinio peizažo, kuriame vaizduojami bibliniai arba mitologiniai siužetai, taip pat iš kaimo arba pastoralinio peizažo, kuriame nutapyti tik gamtos vaizdai, lyriškumo. To laikotarpio prancūzų peizažai šiek tiek primena italų tapytojų paveikslus, kuriuose dominuoja struktūra, meistriškai kaitaliojami šviesūs ir tamsūs planai, o lyriniuose peizažuose šviesa ne tik gaubia, bet ir persmelkia vaizduojamas formas.

Kaimo peizažas, pamažu išstūmęs herojinį, XIX a. viduryje ėmė dominuoti, tačiau tiek itališkoji, tiek šiaurietiškoji tapymo maniera išliko iki to meto, kai ėmė kurti Paulis Cézanne'as. Šiaurietiškosios tapymo manieros atstovas Georges'as Michelis (1763–1843) subtiliai vaizduoja šviesos ir atmosferos variacijas. Itališkojo stiliaus sekėjo Jeano Baptiste'o Corot (1796–1875) kūryboje esminis lūžis įvyko tik po 1865 m., kai jis ėmė tapyti istorinius idealizuotus peizažus. Nuo 1830 m. ypač pastebima XVII a. olandų tapytojų, tokių kaip Jacobas van Ruijsdaelis, Meindertas Hobbema, Paulus Potteris ir Janas van Goyenas, įtaka, ypač

reikšmingi jie buvo Barbizono mokyklos dailininkams. Tapytojui Delacroix didelę įtaką turėjo anglų tapyba. Svarbiausiu tapybos elementu šis dailininkas laikė spalvą, be to, jis buvo daugelio tapybos naujovių pradininkas. Jo tapybai būdinga dinamiška kompozicija, ekspresyvus potėpis, išplėtota tonų, brūkšniavimo tušu technika, ryškūs spalvotų dėmių akcentai.

Anglų mokykla

Prie impresionizmo atsiradimo daugiausia prisidėjo XIX a. pradžios trys anglų peizažistai: Josephas Turneris (1775–1851), Johnas Constable'is (1776–1837) ir Richardas Boningtonas (1802–1828). Iš pradžių jų įtaka buvo netiesioginė, mat Delacroix buvo Boningtono draugas, Constable'io ir Turnerio kūrybos gerbėjas. Constable'io paveikslas *Šieno vežimas* (1821, Londonas), eksponuotas 1824 m. Salone, tapo jaunosios kartos orientyru. Vėliau, kai 1870 m. karas privertė Monet, Sisley ir Pissarro išvykti iš Prancūzijos ir įsikurti Anglijoje, įtaka jau tapo tiesioginė.

Tuometiniai anglų tapytojai atsisakė idiliškų gamtos vaizdų, mitologinių ir istorinių aliuzijų, būdingų studijiniam ir istoriniam peizažui. Kaip 1855 m. pasakė Théophile'is Gautier, „antikai tenai nėra kas veikti". Anglų mokyklos atstovams gamta yra pagrindas, suteikiantis galimybę eksperimentuoti šviesa ir spalva.



John Constable, *Vaizdas į Stūrą,* Flatfordo malūnas, 1817 (Tate'o galerija, Londonas). *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*



Joseph Turner, *Lietus, garai, greitis. „Great Western“*, 1844 (Nacionalinė galerija, Londonas). *Great Western* jungė Temzės slėnį su Devono grafyste. XIX a. 5-ajame dešimtmetyje šiuo geležinkelio ruožu traukiniai važiuodavo maždaug 150 km per valandą greičiu ir buvo greičiausi pasaulyje. Turneris mėgo traukinius ir greitį tuo metu, kai Anglijoje pramonės revoliucija buvo traktuojama kaip apokalipsės pradžia, o šviesūs protai ragino grįžti į gamtą ir į viduramžius. Šis vienas iš garsiausių Turnerio paveikslų padarė didžiulį įspūdį Monet ir Pissarro, kai jie lankėsi Londone.
Ph. E. Tweedy
© *Larbor/T*

Iš Constable'io prancūzų dailininkai perėmė spontanišką natūralizmą, nuoširdumą, gebėjimą perteikti nuolat kintančios gamtos niuansus. Prancūzus pakerėjo dar ir tai, kad iš mažyčių pradėtų tapyti gamtoje ir baigtų dirbtuvėse paveikslų dvelkia gaivumas, atlikimo maniera laisva, juose aiškiai matyti kiekvienas potėpis, net plonyčiai balti ruoželiai, mentelės pėdsakai. Nors prancūzai prieš tapydami paveikslą darė daug eskizų, kyla įspūdis, kad jų kūriniai nebaigti. Juose daug žalios spalvos atspalvių, kuriais siekiama perteikti, tarkime, pievos žalumą.

Neperdedant galima pasakyti, kad Boningtono, tapiusio dar ir žanrinius paveikslus, peizažuose dominuoja dangus – giedras, kartais apsiniaukęs, pratrūkęs lietumi. Šio dailininko peizažams būdinga sodrus koloritas, lengvas laisvas potėpis, juose daug erdvės, šviesos. Tokio peizažo pavyzdys gali būti paveikslas *Versalio vaizdas iš sodo kanalų* (1826, Luvras).

Turneris – savotiška jungiamoji grandis tarp Lorraino, kuriam jautėsi skolingas, ir Monet, kurį traukė Turnerio paveikslų tematika (geležinkeliai, tiltai), gebėjimas išryškinti šviesą, erdvę, koloritą, t. y. visa, kas padeda pagauti ir perteikti vandens bangavimą ir šviesos atspindžius jame, ryškią šviesą ir virpančius šešėlius, kurie spalvų anaiptol neprislopina, priešingai, priverčia jas sužėrėti iš naujo, padeda sukurti šviesos ir spalvų feeriją.

Anglų akvarelėms būdinga laisva vaizdavimo maniera, lengva faktūra stebino ne tik amžininkus, bet ir būsimuosius impresionistus, o dėl naujos pasaulio vaizdavimo manieros jos buvo laikomos moderniausiais to laikotarpio kūriniais.



Théodore Rousseau, *Monmartro lygumos vaizdas audrai nurimus,* apie 1850 (Luvro muziejus, Paryžius). Tas, kurį vadino prancūzų Ruijsdaeliu, pasakė: „Mūsų menas patetiškas tik todėl, kad jis nuoširdus." Patetiškumas pergyveno romantizmą, tačiau nuoširdumas, kai kalbama apie gamtą, – jau naujovė. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

Barbizono mokykla

1836 m. Théodore'as Rousseau apsigyveno Barbizone, Fontenblo miške, netoli Marloto ir Šaji an Brijero kaimų, kuriuos nuo 1830 m. buvo pamėgę menininkai, ieškantys ramybės ir įkvėpimo gamtoje. Svarbiausia šio menininkų sambūrio figūra tapo Rousseau.

Barbizono grupės branduolį sudaro šie dailininkai: Narcisse'as Diazas de la Peña (1807–1876), Constant'as Troyonas (1810–1865), Jules'is Dupré (1811–1889), Charles'is Jacques'as (1813–1894). Paskui prisidėjo Charles'is François Daubigny (1817–1878), Jeanas François Millet (1814–1875), įsikūręs Barbizone 1849 m., ir net Gustave'as Courbet, kuris kartais atvykdavo į kaimą padirbėti. Didelę įtaką šiems dailininkams darė olandų ir ypač anglų peizažistai. Jie atsisakė akademiško idealizavimo, tapė peizažus iš natūros, realistiškai vaizdavo natūralią kaimo gamtą. Jų peizažams būdinga paprastumas, kruopštus piešinys, įtaigus šviesos ir erdvės perteikimas, nors visų jų tematika skirtinga. Rousseau mėgo tapyti medžius, lapiją, Dupré – dangų, Diazas de la Peña – mišką (šviesos efektams perteikti naudojo fasečių techniką), Troyonas – karves, jaučius, Jacques'as – avis ir vištas. Visų jų siužetai paprasti, dailininkai atidžiai ir nuoširdžiai stebi gamtą, kruopščiai studijuoja besikeičiančios šviesos efektus.

Šie dailininkai su savo jaunesniaisiais draugais impresionistais kūrė ne tik Barbizone, bet ir Onflere, kuris anais laikais buvo vadinamas Normandijos Barbizonu.

Onflero mokykla

Tuo metu, kai prancūzai pradėjo vaikščioti į paplūdimius ir mėgautis maudynių jūroje malonumais, Eugène'o Boudino (1824–1898) iniciatyva susivienijo grupė dailininkų ir pavadino savo sambūrį Onflero, arba Sen Simeono, mokykla. (*Sen Simeonas* – motušės Toutain smuklės, kurioje mėgdavo lankytis dailininkai, pavadinimas.)

1859 m. prie Barbizone dirbančių Diazo de la Peños, Troyono, Corot, Daubigny ir Courbet prisidėjo Boudinas.

1858 m. jaunas dailininkas Monet mokėsi pas Boudiną, pasak Corot, „dangaus karalių", vieną iš plenerinės tapybos pradininkų, tapiusių paplūdimius. Boudinas peizažuose švelniomis spalvomis subtiliai perteikdavo erdvę, šviesą. Šis dailininkas yra pasakęs: „Peizažas, nutapytas gamtoje, trykšte trykšta energija ir gyvu potėpiu, šito neaptiksi studijinėje tapyboje."

Nuo 1863 m. kasmet į Onflerą atvykdavo padirbėti olandų tapytojas Bartholdas Jongkindas (1819–1891). Monet jį pavadino „moderniojo peizažo tėvu". 1865 m. tarp Jongkindo ir Boudino užsimezgė draugystė, vėliau pastarojo akvarelėse buvo pastebima Jongkindo įtaka. Ją atspindi lengvas, vaiskus eskizas, spontaniškumas. 1887 m. apie Jongkindo akvareles Boudinas yra pasakęs taip: „Kuo ilgiau žiūri į jo akvareles, tuo labiau knieti paklausti, kaip jis tai padaro! Vaizdas tarsi atsiranda iš nieko, erdvė ir debesys – kaip tikrovėje."

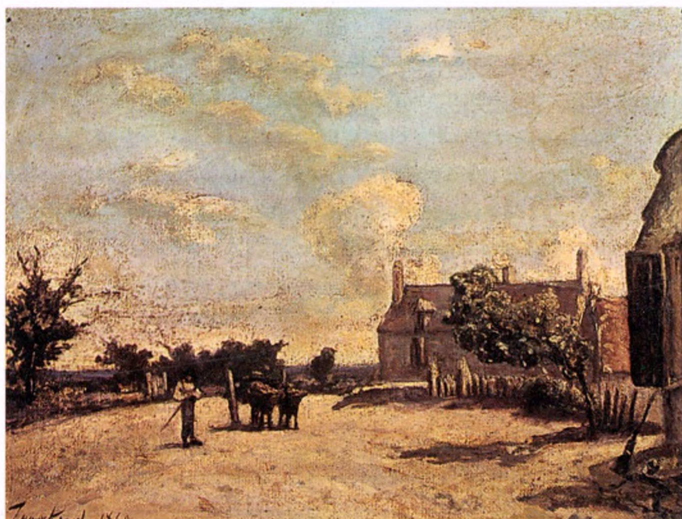
Jean François Millet, *Varpų rinkėjos,* 1857 (Orsay muziejus, Paryžius). Šiame paveiksle Millet išraiškingai vaizduoja varpų rinkėjų pozas. Įspūdingi valstiečių gestai perteikia idilišką kaimo nuotaiką.
Ph. H. Josse © Larbor/T



PEIZAŽO ŽANRO APOGĖJUS



Eugène Boudin, *Baltai vilkinti dama Truvilio paplūdimyje,* 1896 (Meno muziejus, Havras). Tapydamas šį peizažą, Boudinas liko ištikimas pamėgtoms temoms: paplūdimys, damos iš buržuazijos sluoksnio, dangus su daugybe niuansų kuria atitinkamą atmosferą. *Ph. Photorama © Larbor/T*



Barthold Jongkind, *„Saint Parize le Châtel" Nevero apylinkėse,* 1869 (Mažųjų rūmų muziejus, Paryžius). Olandas, kuriam Claude'as Monet buvo dėkingas už tai, kad padėjo išlavinti akį, drąsiau reiškėsi akvarelės, o ne tapybos srityje. Jo akvarelės buvo ne prastesnės už Boudino akvareles, gal net pranoko jas. Pasak kritiko Castagnary, Jongkindo kūryba – vien impresija. *Ph. H. Josse © Larbor/T*

Dirbdami gamtoje, šie dailininkai siekė perteikti kiekvieną nuolat kintančio gamtovaizdžio niuansą, kiekvieną šviesos virptelėjimą, todėl ne veltui buvo pavadinti impresionistų pirmtakais.



Émile Loubon, *Keliaujanti kaimenė,* apie 1851 (Granet muziejus, Provanso Eksas). Loubonas yra tikrasis Provanso mokyklos įkūrėjas. Jis buvo puikus portretistas, bet tapydavo ir peizažus bei animalistinius paveikslus. Peizažuose skaisčiai mėlyną jūros ir dangaus spalvą jis priešina su pilka ir rusva žemės spalva. Jo kūriniuose esama analogijų su ankstyvaisiais Cézanne'o kūriniais. *Ph. © H. Ely/T*

Provanso mokykla

Be Sen Simeono mokyklos dailininkų, atvirose erdvėse kūrė realistinės pakraipos ir Barbizono grupės dailininkai – Prancūzijos pietuose jie ryškiomis kontrastingomis spalvomis tapė saulėtus peizažus. Žymiausias jų – Paulis Guigou (1834–1871). Paveiksle *Baltas kelias* (1859, Orsay muziejus) jis pavaizdavo natūralią gamtą realistiškai, šviesiomis spalvomis, išryškino šešėlius. Guigou gerai sumaišydavo paletės dažus ir tik tada tepdavo juos ant drobės (šią techniką vėliau naudojo kai kurie impresionistai). Guigou mokėsi pas Émile'į Louboną (1809–1863), kuris laikomas Provanso mokyklos lyderiu. Loubonas, Barbizono mokyklai atstovaujančių dailininkų bičiulis, Troyono draugas, yra pasakęs: „Apsižvalgykite aplinkui, tapykite gamtovaizdžius ir daiktus, kurie supa jus nuo vaikystės ir žadina jūsų jausmus."

Impresionistinis peizažas

Impresionistinis peizažas originalus tuo, kad tapant iš natūros gamtoje siekiama divizionizmo technika įamžinti drobėje tai, kas gamtoje nepastovu, kas trunka tik akimirką, ypač šviesos žaismą.

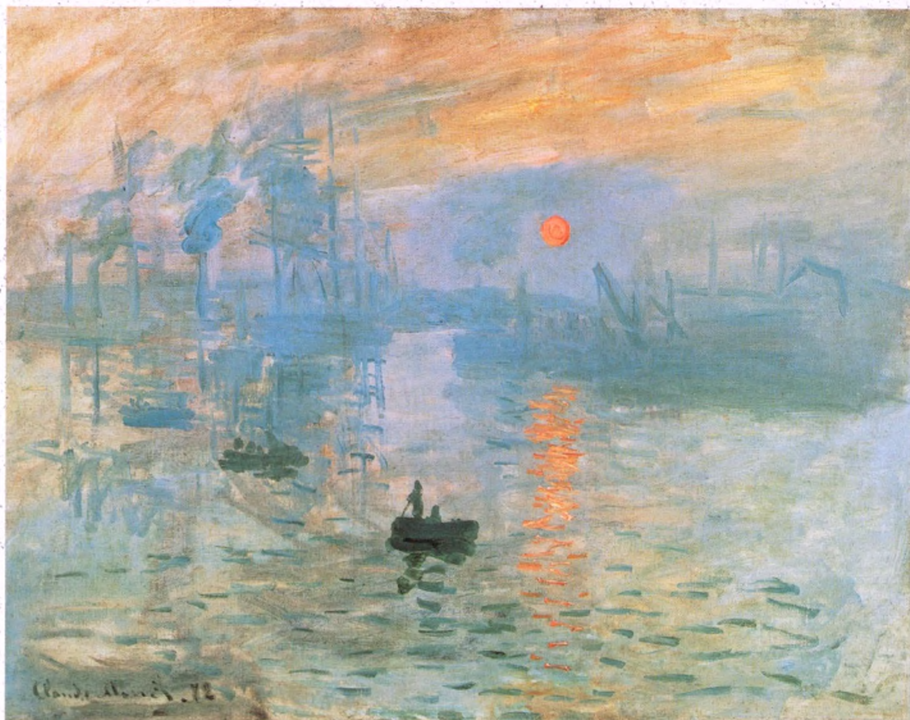
Nuo 1857 m. Daubigny įsirengė dirbtuves laive *Botin*, kuriame, be kitų dailininkų, kūrė ir Boudinas, laikomas vienu iš plenerinės tapybos pradininkų. Tačiau nuo impresionistų šie dailininkai skyrėsi tuo, kad savo paveikslus pradėdavo ir baigdavo ne gamtoje. Impresionistai tapė, piešė, liejo akvareles, kūrė pasteles be jokio eskizo ir tik gamtoje, nes jiems svarbu įamžinti momentą, gamtos kitimą. Kaip tik todėl jų kūriniams būdinga nebaigtumo, arba *non finito*, atmosfera. Dailininkas, kuriantis iš natūros gamtoje, išeina iš savo šviesių arba tamsių dirbtuvių, nešasi molbertą, nedidelį gabalą drobės, tūteles dažų, kurių jau nebereikia gamintis pačiam. Telieka įsitaisyti po atviru dangumi, po saule, pasirinkti vaizdingą ir širdžiai mielą gamtovaizdį.

Nauja ne vien tai, kad dailininkai iškeitė dirbtuves į tapymą atvirame ore, svarbiausia – jų apsisprendimas vaizduoti ne tai, ką jaučia, o tai, ką mato, kitaip tariant, subjektyvumas užleidžia vietą objektyvumui. Gamtoje jutimai ir vaizdas virsta eksperimento pagrindu. Taip, dailininkas vaizduoja tai, ką mato, bet kuria vaizdą nepaisydamas jokių taisyklių, nes siekia perteikti savo įspūdį.

Claude Monet, *Aguonos birulės*, 1873 (Orsay muziejus, Paryžius). Claude'as Monet šį paveikslą nutapė argentinietiškuoju kūrybos laikotarpiu, kai savo vizijas perteikdavo ypač išraiškingai. *Ph. © Focus/T*



Impresionistų grupė



Claude Monet, *Įspūdis. Saulėtekis,* 1872 (Marmottano muziejus, Paryžius). Ataskaitoje apie pirmąją impresionistų ekspoziciją Castagnary rašė: „Jie impresionistai todėl, kad tapo ne peizažą, o įspūdį, kurį jiems tas peizažas sukėlė."
Ph. © RMN

Apie 1862–1863 m. dviejose privačiose dailės mokyklose, kurios skleidė liberalias pažiūras mene, tai yra Šveicarijos akademijoje ir Gleyre'o dirbtuvėse, ėmė lankytis būsimieji impresionistai Pissarro, Cézanne'as, Guillauminas, Bazille'is, Monet, Renoiras ir Sisley. Vėliau prie šios grupės prisidėjo Fantinas-Latouras, Berthe Morisot, Manet ir Degas. Kai Salone, kuriame buvo eksponuotas paveikslas *Pusryčiai ant žolės,* kilo didžiulis skandalas, dailininkai ėmė burtis apie Manet. 1866–1868 m. ir vėliau, 1870 m., juos būdavo galima sutikti kavinėje *Guerbois* rašytojų, kritikų, menininkų, taip pat fotografo Nadaro draugijoje.

Impresionistų veikla ypač pagyvėjo 1870 m., pasibaigus karui, kai iš Anglijos į Prancūziją grįžo Monet, Sisley ir Pissarro. Monet, Sisley ir Renoiras įsikūrė Aržantėjuje, Pissarro – Pontuaze. Impresionistų būrimosi vieta – Paryžiaus pakraštys, vakarinė Senos pakrantė. Terminas „impresionizmas" kilo iš Monet paveikslo *Įspūdis. Saulėtekis* (1872, Marmottano muziejus) pavadinimo. Atrodo, kad terminą „impresionizmas" pirmas bus pavartojęs poetas ir tapytojas Louis Leroy straipsnyje, kuris 1874 m. balandžio 25 d. buvo išspausdintas žurnale *Charivari.* Apie impresionistus jis atsiliepė gana santūriai, bet palankiai.

Šiaip ar taip, ne visi kritikai buvo palankūs impresionistams. Pavyzdžiui, Emile'is Cardonas straipsnyje, išspausdintame *Presse,* kandžiai postringavo: „Šiai mokyklai būdingi du dalykai: ji nepripažįsta linijos, be kurios neįmanoma atkurti jokio gyvo padaro ar daikto formos, taip pat spalvos, kuri tai formai suteikia realumo. Nutepliokite tris ketvirčius drobės paviršiaus juodai arba baltai, likusią dalį išterliokite geltona spalva, užtėkškite raudonų arba mėlynų dažų, ir išgausite pavasario įspūdį, o jūsų gerbėjus, žvelgiančius į paveikslą, apims ekstazė."

1874–1886 m. impresionistų grupė surengė aštuonias ekspozicijas. 8-ojo dešimtmečio pradžioje dėl prasidėjusių nesutarimų parodoje atsisakė dalyvauti Monet, Renoiras, Caillebotte'as ir Sisley.

PEIZAŽO ŽANRO APOGĖJUS

Impresionistų tikslas – perteikti gamtoje vykstančius reiškinius, drėgmę, oro vaiskumą, šviesos žybsnius, spalvų žaismą, jūrą ir horizontą, saulę ir jos spindulius, dangų ir debesis, šiaušiantį vandens paviršių vėją, dūmus, rūką, lietų, sniegą ir pan. Perteikti visa, kas žiba ir dingsta, virpa ir praeina. Labiausiai impresionistams rūpėjo perteikti patį efemeriškiausią objektą – šviesą. Šitai paskatino Monet sekti japonų dailininko Hokusai pavyzdžiu, tai yra tapyti ištisas serijas paveikslų, kuriuose tas pats objektas, pavyzdžiui, gluosnis, šieno kupeta, pavaizduotas vis kitu laiku, vis kitoje šviesoje. Il de Franse ir Normandijoje orai nepastovūs kaip niekur kitur Prancūzijoje, tad nenuostabu, kad būtent šiuose regionuose prieš pat 1870 m. prancūzų ir prūsų karą ėmė formuotis impresionizmas. Jo raida itin paspartėjo po 1872 ir 1874 m., kai buvo surengta pirmoji impresionistų kūrybos paroda (žr. skyrių „Impresionistų parodos", 580–581 p.). Kilimas vyko iki 1886 m.

Siekdami savo tikslo, impresionistai eksperimentavo, ieškojo naujų vaizdavimo būdų, leidžiančių subtiliai perteikti įspūdį, kurį jiems sukelia gamtos vaizdai. Pirmuosiuose paveiksluose, sukurtuose gamtoje, daug akinamos šviesos, perteikiamos šviesiomis, gyvomis spalvomis. Manet pirmasis ėmė tapyti šviesesnėmis spalvomis ir jų nemaišyti (maišyti spalvas būdinga romantikams). Susiaurinęs spalvų spektrą, šis tapytojas meistriškai naudojo šviesių tonų spalvas, dažus tepė sluoksniais. Vienas tokių kūrinių – moters portretas *Olimpija*. Jis ir toliau neatsisakė formų reljefiškumo, šviesšešėlių, tik šešėlius tapė ne juoda spalva, o pilkais arba rudais tonais, nes jo šešėliai apšviesti.

Siekdami perteikti judėjimą, gamtos kaitą, impresionistai pradėjo tapyti smulkiais potėpiais, grynomis spalvomis. Atsisakyta maišyti spalvas, tapyta laikantis dviejų taisyklių, tai yra stengiamasi modifikuoti spalvas optiniais efektais ir siekti kontrasto sinchroniškumo. Impresionistai naudojo tris pagrindines spalvas (raudoną, geltoną, mėlyną) ir papildomas (žalią, violetinę, oranžinę, kartais baltą). Papildomų spalvų potėpiais pagyvinamos pagrindinės spalvos; kartkartėmis šalia violetinės spalvos galima išvysti raudonų arba mėlynų potėpių. Ypač rėkiantys mėlynos ir oranžinės, taip pat žalios ir oranžinės spalvų deriniai, bet kadangi kiekviena spalva suteikia tam tikrą atspalvį, geltona šalia žalios ir oranžinės gerokai nublanksta.

Dėsningumai, kuriuos intuityviai aptiko tapytojai impresionistai ir kuriuos moksliškai buvo pagrindęs dar Isaacas Newtonas ir Michelis Eugène'as Chevreulis, šiems dailininkams nebuvo vienintelė priemonė kūrinio atmosferai perteikti. Impresionistų technika itin išraiškinga, peizažas – vienas iš jų mėgstamų žanrų. Jų peizažuose vaizduojama ne tik pati gamta, bet ir jos pokyčiai plėtojantis pramonei.



Alfred Sisley, *Potvynis Port Marli*, 1876 (Orsay muziejus, Paryžius). Alfredas Sisley labai mėgo tapyti dangų ir šviesos žaismą vandens paviršiuje ar danguje. Tai ryšku ir kitame jo paveiksle – *„Chenil" aikštė Marli*. *Ph. © Agraci/T*

Ikonografija

Impresionizmas yra menas paryžiečių, įžvelgiančių ne tik miesto žavesį, bet ir kaimo grožį. Paveiksluose impresionistai dažniausiai vaizdavo Il de Franso (Paryžiaus regiono) kaimus ir Paryžiaus priemiesčius. Skirtumas tik tas, kad vieni jų, pavyzdžiui, Claude'as Monet (1840–1926), Alfredas Sisley (1839–1899), Auguste'as Renoiras (1841–1919), vaizdavo modernėjančią Prancūziją, kiti, tokie kaip Camille'is Pissarro (1830–1903), Paulis Cézanne'as (1839–1906) ir Paulis Gauguinas (1848–1903), – tradicinę, senąją.

Impresionistai dažniausiai vaizduodavo žinomas vietoves, aprašytas literatūroje, skirtoje turistams. Parodos *Impresionizmas ir Prancūzijos peizažas* (1984–1985) kataloge Richard'as Bretellis rašo, kad „kartais vaizdas impresionistiniame paveiksle taip tiksliai atitinka aprašymą turistiniame buklete, kad galėtum pamanyti, jog dailininkas tą bukletą buvo skaitęs dar prieš tapydamas". Tačiau impresionistai nesiekė tiksliai kaip fotografijoje pavaizduoti gamtovaizdžio, gamtą jie kartais tapydavo tik tam, kad išsaugotų kompozicijos pusiausvyrą.

Prie daugelio turistų lankomų vietovių populiarinimo, ypač XX a. viduryje, labai prisidėjo ir impresionistų kūryba, nes jų paveiksluose pavaizduoti Prancūzijos keliai, tiltai, upės, traukiniai, laivai, trumpiau tariant,



Alfred Sisley, *„Chenil" aikštė Marli*, 1876 (Vaizduojamojo meno muziejus, Ruanas). *Ph. Ellebé © Larbor/T*

visa, kas susiję su judėjimu, kelionėmis, kurios savo ruožtu implikuoja laiko jausmą. Tuo metu, kai spartėjanti industrializacija užvaldė žmonių protus, impresionistai peizažuose įamžindavo akimirkas, jų žavesį.

Priešingai, peizažai, kuriuose Pissarro vaizduoja tradicinę Prancūziją, liudija pastovumą, nekintamumą. Jis tapė laukus, sodus, kaimo gatveles, derliaus nuėmimą, kaimiečius, jų vežimus, gyvulius, mažus namelius ir pan. Pissarro – žemdirbių tapytojas (1846 m. kaimiečiai sudarė 75 proc. Prancūzijos gyventojų, 1911 m. – 56 proc.), šalies modernizavimo dalykai jam nerūpėjo, todėl šio dailininko paveiksluose jokių technikos naujovių nematyti, nors mašinų, palengvinančių žemdirbių darbą, tuomet jau buvo. Pissarro paveiksluose vaizduojamas kaimas – fizinė ir dvasinė atgaja miesto žmogui, kurį alina sparti industrializacija. Mieste vykstančios permainos kaimo taip greitai nepasiekė, todėl jame dailininkai ieškojo įkvėpimo šaltinio. Tai ypač pastebima Gauguino kūryboje.

Kaime tarsi sustingęs laikas, mieste – apribota erdvė. XVII a. olandų tapyboje miestas su kaimu taip smarkiai nepriešinamas. Impresionistai paveiksluose vaizduoja ne naująsias Paryžiaus statybas apskritai, o tuos objektus, kurie teikia sostinei modernaus miesto bruožų. Iki 1890 m. istorinių paminklų niekas netapė, tik jų kontūrus galima išvysti paveiksluose su Senos vaizdais arba panoraminiuose peizažuose. Architektūra patraukė impresionistų ir postimpresionistų dėmesį. Nuo tada galima išvysti naujus pastatus: stotis, būtent žymiąsias septynias Sen Lazaro geležinkelio stoties versijas, nutapytas Monet 1877 m.; tiltus, iš kurių vienas – Europos tiltas, kurį buvo pamėgęs Caillebotte'as ir kurį taip pat vaizdavo Manet; neseniai nutiestus ar išplėstus bulvarus su atsiveriančia perspektyva, kaip antai Pissarro nutapytas paveikslas *Operos bulvaras* (1878 m.; Operos teatras buvo pastatytas 1874 m.). Žmonių užtvindyti

Claude Monet, *Sen Lazaro stotis, Normandijos traukinys*, 1877 (Meno institutas, Čikaga). Sen Lazaro geležinkelio stotį yra tapę daug dailininkų, tačiau labiausiai pavykę yra Monet ir Caillebotte'o kūriniai. Trečiojoje impresionistų parodoje buvo eksponuojamos septynios stoties paveikslo versijos. Tuomet Zola pateikė garsųjį komentarą: „Girdėti traukinių dundesys, jie skęsta dūmų kamuoliuose, virstančiuose erdviuose angaruose. Tai moderni tapyba, kai pateikiamas platus objekto vaizdas". *Ph. J. Martin* *© Larbor/T*

bulvarai ir aikštės domino Monet ir Pissarro. Apie 1890 m. impresionistų dėmesio centre atsidūrė Ruano miestas ir ypač jo katedra. Šios katedros fasadą galima pamatyti Pissarro, Sisley ir Monet paveiksluose. Dauguma impresionistų tapė miestą, tačiau Pissarro, laikomas urbanistinio peizažo meistru, kaimo peizažų nutapė daugiau už visus kitus dailininkus.

Tiek miesto, tiek kaimo peizažuose, kuriuos nutapė impresionistai, labai dažni parko, sodo motyvai. Panašiai kaip geležinkelio stotys, keliai, po antrosios imperijos laikotarpio kasdieniame žmonių gyvenime svarbią vietą užėmė miesto parkai. Paryžiaus parkai jau nebebuvo „kaimo lopinėliai", juose miestiečiai leisdavo laisvalaikį, pramogaudavo.

Labai svarbus vaidmuo Paryžiaus gyvenime atiteko Tiuilri parkui, arba „paryžietiškam sodui". Živerni kaime (tarp Paryžiaus ir Ruano) Monet mėgo tapyti savo sodą. Tame, anot paties dailininko, „tonų ir spalvų pasaulyje" jis tapė nuo 1883 m. iki pat mirties. Sodus ir Paryžiaus parkus mėgo tapyti ir Renoiras.

Istorija palieka pėdsaką tiek kaime, tiek mieste, tačiau impresionistams praeitis nerūpėjo, jie stebėjo ir vaizdavo tai, ką matė. Peizažuose jie nesiekė įamžinti didingos praeities, jiems įdomu tik tai, kaip gamtovaizdį keičia žmogus. Kaip tik dėl tokio realaus ir pozityvaus požiūrio impresionistai amžininkų buvo niekinami. Tačiau XX a. pradžioje jų menas pagaliau buvo pripažintas, ir šių dailininkų šlovė neblėsta iki šiol.



Impresionistų parodos



Auguste Renoir, *Puota „Moulin de la Balete"*, 1876 (Orsay muziejus, Paryžius). Šis paveikslas, pasak Renoiro bičiulio ir biografo Georges'o Rivière'o, nutapytas itin raiškiai. Jis buvo eksponuojamas trečiojoje impresionistų parodoje, o jai pasibaigus šį paveikslą nupirko Caillebotte'as. Paveiksle Renoiras puikiai perteikė džiugią ir šventišką savaitgalio pramogų nuotaiką.
Ph.© H. Lewandowski/RMN

1874. Pirmojoje impresionistų parodoje dalyvavo dailininkai, kurių darbus atsisakė priimti Salonas. Jie protestuodami įkūrė anoniminę menininkų organizaciją ir nutarė savo kūrinius eksponuoti senose Nadaro dirbtuvėse, kurios buvo Paryžiuje, Kapucinų bulvare 35. Atstumtųjų grupę sudarė šie dailininkai: Boudinas, Bracquemond'as, Cézanne'as, Degas, Guillauminas, Monet, Morisot, de Nittis, Pissarro, Renoiras, Sisley. Tarp atsisakiusiųjų dalyvauti parodoje buvo Corot, Fantinas-Latouras, Jongkindas, Manet.
1876. Antroji impresionistų paroda buvo surengta Paryžiuje, Durand'o-Ruelio galerijoje, Le Peletier gatvėje 11. Šioje parodoje kūrinius eksponavo Caillebotte'as, Degas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoiras, Sisley. Cézanne'as šį kartą dalyvauti parodoje atsisakė.
1877. Trečioji impresionistų paroda įvyko Paryžiuje, Le Peletier gatvėje 6. Šioje parodoje tarp penkiolikos savo kūrinius visuomenei nutarusių pateikti dailininkų buvo Caillebotte'as, Cézanne'as, Guillauminas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoiras, Sisley.
1879. Ketvirtoji impresionistų paroda vyko Paryžiuje, Operos bulvare 28. Vėliau ji buvo pavadinta Nepriklausomųjų vardu. Šioje parodoje savo kūrinius pateikė Bracquemond'as, Caillebotte'as, Cassatt, Degas, Monet, Pissarro. Renoiras tuo metu dalyvavo Salono surengtoje parodoje, tačiau jo paveikslai žiūrovų dėmesio nepatraukė.
1880. Penktoji dailininkų impresionistų paroda vyko Paryžiuje, Piramidžių gatvėje 10. Joje dalyvavo: Bracquemond'as, Caillebotte'as, Cassatt, Degas, Gauguinas, Guillauminas, Morisot, Pissarro. Keletas nuolatinių šios grupės dailininkų atsisakė dalyvauti parodoje ir savo kūrinius eksponavo Salone. Tai Cézanne'as, Monet, Renoiras, Sisley.
1881. Šeštoji impresionistų paroda vyko ten pat, kur ir pirmoji, tik kitoje salėje, esančioje kiemo gilumoje. Šią parodą organizavo Degas ir Pissarro. Pastarasis, pasitraukus Monet, tapo šios grupės vadovu. Tarp trylikos dalyvių kūrinius eksponavo Cassatt, Degas, Gauguinas, Guillauminas, Morisot, Pissarro. Parodoje atsisakė dalyvauti Cézanne'as, Monet, Renoiras ir Sisley.

Berthe Morisot, *Drugelių gaudymas*, 1874 (Orsay muziejus, Paryžius). Sodą, kuriame vaizduoja savo seserį poną Pontillon ir jos dukreles, Morisot nutapė Morekūre prie Overo. Morisot, dažniausiai tapiusi miesto vaizdus, 1873 m., pirmą kartą atvykusi į Morekūrą, ėmė tapyti kaimo peizažą. 1874 m. ji ištekėjo už Edouard'o Manet brolio ir ėmė dalyvauti impresionistų parodose.
Ph. H. Josse © Larbor/T

1882. Septintoji impresionistų kūrinių paroda buvo surengta Paryžiuje, *Saint-Honoré* gatvėje 251, patalpoje, kurią išnuomojo Durand'as-Ruelis. Savo kūrinius joje eksponavo devyni dailininkai: Caillebotte'as, Gauguinas, Guillauminas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoiras, Sisley ir Vignonas.

1886. Aštuntoji, paskutinė, impresionistų paroda vyko Paryžiuje, Laffitte'o gatvėje 1. Šioje parodoje eksponuojamuose kūriniuose buvo galima aptikti ne tik impresionizmo, bet ir neoimpresionizmo bei simbolizmo bruožų. Parodoje paveikslus eksponavo šie dailininkai: Marie Bracquemond, Cassatt, Degas, Gauguinas, Guillauminas, Morisot, Pissarro ir jo sūnus, Redonas, Seurat ir Signacas. Monet ir Renoiras šiai parodai kūrinių nepateikė.

Impresionistų parodos nebuvo vieningos grupės ekspozicijos: nuo ketvirtosios atsiskyrė pavieniai dailininkai, vėliau, kai tik atsivėrė Salono durys, jais pasekė ir kiti. Įdomu, kad Manet impresionistų parodoms niekada nepateikdavo savo paveikslų.

Iki tol Salone, kaip ir muziejuose, dailės kūriniai būdavo kabinami paauksuotuose rėmuose vienas šalia kito ir uždengdavo visą sienos paviršių. Renoiras, kuris ypač domėjosi paveikslų kabinimo ir rėmų klausimais, apipavidalino pirmąją impresionistų parodą. 1899 m. Signacas knygoje *Apie Eugène'ą Delacroix ir neoimpresionizmą* galėjo parašyti: „Neoimpresionistai atsisakė paauksuotų rėmų, kurių blizgantis riksmas modifikuoja ar net sunaikina paveikslo darną. Paprastai jie naudoja baltus rėmus, tokie rėmai suteikia galimybę puikiai pereiti iš pirmojo plano į foną, jie, nepažeisdami harmonijos, išryškina spalvų sodrumą. Paveikslas, įrėmintas tokiu baltu rėmu, iš karto, be jokios peržiūros, išbraukiamas iš oficialių ir tariamai oficialių Salonų."



PEIZAŽO ŽANRO APOGĖJUS

Claude Monet, *Nimfos* (fragmentas), 1916–1922 (Oranžerijos muziejus, Paryžius). Šis kūrinys buvo eksponuojamas Oranžerijos muziejaus ovaliojoje salėje pirmame aukšte. Monet, 1883 m. gyvendamas Živerni, mėgdavo leisti laiką savo sode. Šiame paveiksle gėlių tema traktuojama kaip japonų mene. Vieni Monet paskutinių metų kūrybą vertino kaip nuosmukį, kiti laikė ją muzikalia. *Ph. © Giraudon/T*



Makiajoliai

Vieni garsiausių ir originaliausių XIX a. peizažininkų buvo Italijos peizažo mokyklos atstovai. 1855–1870 m. susibūrė grupė tapytojų, kurių estetinės pažiūros gerokai skyrėsi nuo impresionistų, tačiau požiūris į peizažą, laisva tapymo maniera sutapo.

Kaip ir jų amžininkai prancūzai, italai atsisakė akademizmo, istorinių siužetų, sentimentalumo mene. 1866 m. susirinkę Florencijos kavinėje *Michelangiolo,* jie nutarė „skrupulingai stebėti šiuolaikinio pasaulio formas, charakterius". Jų peizažai, taip pat buržuazijos gyvenimo ir naujosios Italijos istorijos įkvėpti kūriniai nutapyti sujungiant ryškiai

kontrastuojančių spalvų *macchie*, arba dėmes. Šis sintetinis tapymo būdas, kurį seniau dailininkai naudodavo paveikslams eskizuoti, tarytum visiškai pranykdavo, kaip pranyksta bet koks „rankos pėdsakas" baigtame paveiksle. *Macchiaioli* („taškytojai", „tepliotojai"...) – sunkiai verčiamas žodis. Siekdami perteikti originalų savo požiūrį, jie išrutuliojo šią techniką visą dėmesį sutelkdami į gamtą ir sukūrė stiprų stilių, tuomet vadintą puristiniu.

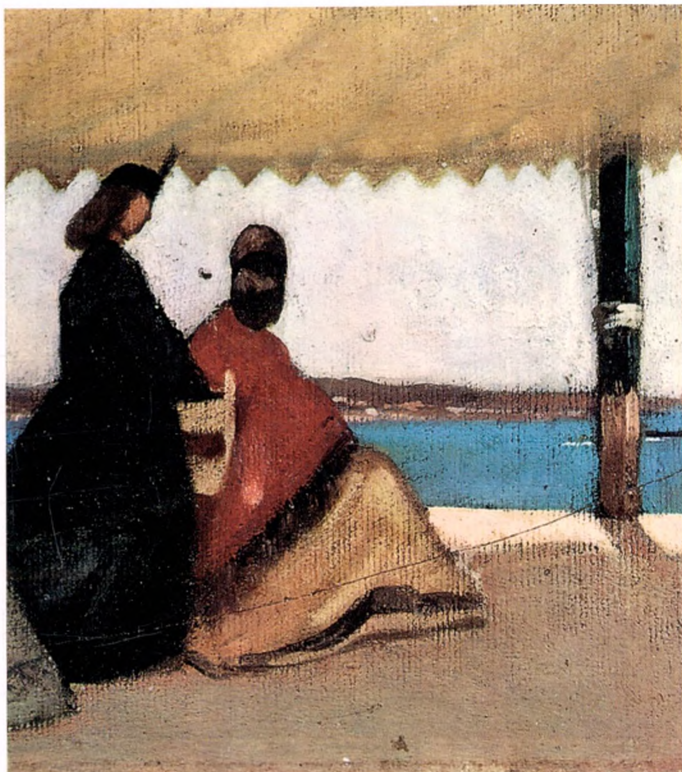
Žymiausi dailininkai makiajoliai buvo Giovanni Fattori (1825–1908) ir Silvestro Lega (1826–1895). Tarp makiajolių dar buvo Giuseppe Abbati (1836–1868), Rafaello Sernesi (1838–1866), Odoardo Borrani (1833–1905), Telemaco Signorini (1835–1901) ir Vicenzo Cabianca (1827–1902).

Makiajolių purizmas radosi iš 1848–1859 m. Florencijoje gyvavusios dailės srovės *purismo*, kuriai didelę įtaką darė Romoje veikusi vokiečių ir austrų dailininkų grupė, pasivadinusi nazarėnais. Nazarėnai skatino atgaivinti tapyboje religinę ir patriotinę tematiką; jų kūrybai didelę įtaką darė Düreris, Raffaello, ankstyvojo renesanso tapytojai ir ypač Fra Angelico. Beje, Dürerio, Raffaello ir Fra Angelico kūryba labai paveikė visos Europos meną.

Meno istorikai kartais polemizuoja bandydami nustatyti, kas tokie buvo makiajoliai – impresionizmo pirmtakai ar sekėjai. Tačiau po 1870 m. makiajolių grupė iširo, o impresionistai, priešingai, ir toliau aktyviai



Silvestro Lega, *Pavėsinė,* 1868 (Breros pinakoteka, Milanas). Šis paveikslas buvo eksponuojamas tais pačiais metais, kai buvo sukurtas. Tuomet pavadinimas buvo *Po pusryčių*. Šviesos efektai dar labiau išryškina paveiksle vaizduojamos scenos griežtumą. *Ph. © Fabbri-Artephot/T*



Giovanni Fattori, *Palmieri rotonda,* 1866 (Pitti rūmai, Moderniojo meno galerija, Florencija). Rotonda, dabar suniokota, stovi Livurne, balneologinės Palmieri gydyklos pakraštyje. Šis paveikslas nutapytas makiajoliams būdinga maniera, jo nuotaika perteikiama šviesos ir tamsos kontrastu. Žurnalistas Diego Martelli 1878 m. rašė Giovanni Fattori: „Impresionistinė tapyba visada išreiškiama šviesos ir spindesio gama, mes ieškome makiajolizmo priešindami šviesą ir tamsą.“ *Ph. Scala © Larbor/T*

propagavo savo principus mene. Su dailininkų makiajolių kūryba kiek daugiau susipažino tik Degas, 1856 ir 1860 m. lankydamasis Florencijoje. Po italų apsilankymo 1870 m. Paryžiuje Degas palaikė su jais glaudžius ryšius, dažnai viešėdavo Florencijoje. Tai liudija faktas, kad Degas nutapė italų rašytojo ir meno kritiko Diego Martelli portretą (1879, Edinburgas). Martelli labai prisidėjo tiek prie makiajolių, tiek prie impresionizmo principų populiarinimo.

Reikia pasakyti, kad Prancūzijos visuomenė susipažino su makiajolių kūryba tik 1978 m., kai buvo surengta šios grupės dailininkų kūrybos paroda. Italų kino režisieriai Luchino Visconti ir Mauro Bolognini mokėsi iš makiajolių ikonografijos ir vizualinės kalbos.

Gamta ir dvasia: peizažas po 1880 m.

1880–1885 m. ir ypač vėliau populiarėjo intelektualusis peizažas, kuriame dominuoja jau ne vizualinis pradas, ne įspūdis, o refleksija.

Tapyboje susiformavo dvi naujos kryptys. Kai kurie dailininkai (neoimpresionistai), naudodami naujus optikos ir regėjimo fiziologijos atradi-

Vincentas van Goghas



Kviečių laukas su varnais, 1890 (*Rijksmuseum*, Amsterdamas). Šis paveikslas, kuriame nutapytas kviečių laukas, yra paskutinis Vincento van Gogho kūrinys, sukurtas Overe prie Uazos 1890 m.
Ph. © A. Held/Artephot

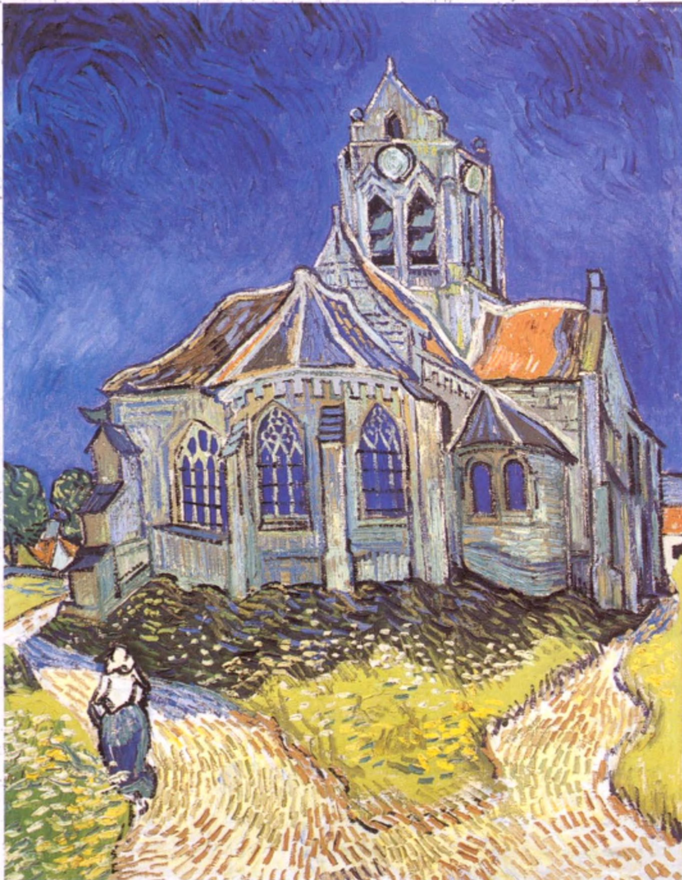
1853. Olandijoje, Grot Zunderte, pastoriaus šeimoje gimsta Vincentas van Goghas. 1857 m. pasaulį išvydo dailininko brolis Théo, su juo Vincentas susirašinėjo visą gyvenimą.
1880. Dirba Paryžiuje, Anglijoje ir Olandijoje, vėliau atsideda menui ir kopijuoja Millet.
1880–1886. Gyvendamas Olandijoje, tapo paveikslus realistine maniera (*Bulvių valgytojai*). 1883–1885 m. kopijuoja Delacroix, Rembrandto, Halso kūrinius ir aliejiniais dažais nutapo daugiau kaip du šimtus drobių.
1886. Apsigyvena Paryžiuje ir keletą mėnesių praleidžia Cormono studijoje, susipažįsta su Henri Toulouse'u-Lautrecu, Émile'iu Bernard'u ir impresionistais. Jis papildo savo paletę neoklasicistų, kluazonistų technikos naujovėmis, domisi japonų menu.
1887. Susipažįsta su Pauliu Signacu, kartu su Bernard'u dažnai vyksta tapyti į Anjerą.
1888. Vasario mėnesį atvyksta į Arlį. Dirba labai intensyviai, mėgsta išeiti pasivaikščioti į laukus, gamta – pagrindinis jo įkvėpimo šaltinis. Rugpjūtį dažniausia tapo saulėgrąžas. Spalį į Arlį atvyksta Gauguinas. Praėjus keliems mėnesiams, po audringo kivirčo su Gauguinu, van Goghas nusipjauna kairės ausies spenelį. Gauguinas grįžta į Paryžių. Šiek tiek vėliau van Goghas apsigyvena Sen Remi de Provanse. Šiuo laikotarpiu nutapo daug portretų ir autoportretų, jie perteikia vidinį dailininko nerimą ir dramatizmą (*Žmogus su pypke, Autoportretas su nupjauta ausimi*).
1889. Gydosi psichiatrijos ligoninėje, tuo metu irgi daug tapo, dažnai išeina pasivaikščioti po vaizdingas apylinkes. Gruodžio mėnesį, po jį ištikusios krizės, nutapo paveikslus *Vilkdalgiai* ir *Žvaigždėta naktis virš Ronos*. Spalvos kupinos aistringumo, ekspresyvumo ir jėgos.
1890. Gegužės mėnesį įsikuria Overe prie Uazos pas daktarą Gachet. Liepos 29 d., būdamas trisdešimt septynerių, van Goghas nusišovė.

Van Goghas padarė didelę įtaką tiek amžininkams, tiek XX a. menininkams. Fovizmą jis praturtino spalvoto potėpio konstrukcija, ekspresionizmą – tuo, kad spalvai skyrė simbolinį vaidmenį.





Dvi mergaitės, 1890 (Orsay muziejus, Paryžius).
Ph. © *H. Lewandowski/RMN*



Overo prie Uazos bažnyčia, 1890 (Orsay muziejus, Paryžius).
Ph. © *Dagli Orti*

PEIZAŽO ŽANRO APOGĖJUS



Paul Signac, *Sen Tropezo uostas,* 1894 (Anonsiado muziejus, Sen Tropezas). Signacas buvo prisidėjęs prie impresionistų, paskui – prie divizionistų. Jis buvo dar ir dailės teoretikas. Šį paveikslą nutapė taikydamas Seurat metodą, tik pasodrino potėpį. *Ph. Jeanbor © Larbor/T*



Georges Seurat, *Hoko ragas, Grankamas,* 1885 (Tate'o galerija, Londonas). Šis marinistinis peizažas yra tipiškas Seurat kūrybos pavyzdys; jame pavaizduota jūra rami, aiškiai nubrėžti jos kontūrai. Seurat subtiliai naudoja spalvų ir formų kontrastą, tapo vadinamąja puantilizmo maniera. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*



Georges Seurat, *Cirkas*, 1891 (Orsay muziejus, Paryžius). *Cirkas*, eksponuotas Atstumtųjų salone 1891 m., nebuvo baigtas. Neoimpresionistų judėjimo atstovas Seurat, siekdamas paveikslo linijų harmonijos, taikė „logikos, mokslo ir tapybos" sistemą. Šiame kūrinyje įstrižomis linijomis perteikiamas judesio grakštumas. *Ph. © RMN*

mus, tapė racionalios kompozicijos peizažus. Cézanne'as, sukūręs savo sistemą, siekė perteikti daikto struktūrą, statiškumą, monumentalumą. Kitos krypties dailininkai (simbolistai) bandė įžvelgti kiekviename daikte glūdinčią paslaptį.

Neneigdami realios tikrovės, bet ja remdamiesi, šios kartos menininkai ieškojo to, kas amžina, nekintama. Dailininkai eksperimentavo ne Paryžiuje, ne didžiuosiuose miestuose, o provincijoje, civilizacijos nepaliestoje gamtoje. Kad galėtų atsidėti tik tapybai, kai kurie iš jų pasirinko vienišių gyvenimą.

Prancūzijos pietuose gyveno ir kūrė van Goghas (1853–1890) ir Cézanne'as, vėliau Signacas (1863–1935) ir Henri Edmond'as Crossas (1856–1910). Seurat (1859–1891) ir Gauguinas tapė Bretanėje, Edwardas Munchas (1863–1944) apsigyveno prie nuošalaus Oslo fjordo Ogordstrande, Jamesas Ensoras (1860–1949) – Ostendėje. Giovanni Segantini (1859–1899) ir Ferdinandas Hodleris (1853–1918) gyveno ir kūrė Šveicarijos Alpėse, Gauguinas apsigyveno Taityje. Dailininkai sava valia rinkosi tremtį, jiems tai buvo grįžimas prie esmės. Anot Gauguino, domėtis daiktų esme, prigimtimi tolygu grįžti prie žmonijos civilizacijos ištakų, prie to, kas „primityvu".

Prancūzijoje vėl buvo reabilituojamas tikslus piešinys. Tai darė dailininkai, kurių kūryba artima impresionistui Pissarro – tapytojui, grafikui, kuris daug reikšmės teikė objekto formai. Seurat buvo išklausęs Pissarro patarimus, o Cézanne'as ir Gauguinas gyvendami ir kurdami šalia jo Pontuaze formavosi kaip dailininkai.

Tuo metu, kai tapyboje ėmė vyrauti spalvų žaismas, Seurat, žymiausias XIX a. grafikas, pirmenybę teikė tiksliam piešiniui, linijų ekspresijai, kalbėjo apie konstrukcijos būtinumą. 1886 m., iškart po impresionistų parodos, visuomenė susipažino su jo kompozicija *Sekmadienio popietė Didžiojo Džato saloje* (Čikaga), kuri tapo naujos krypties – neoimpresionizmo – manifestu. Dar 1884 m., kai Salono komisija atmetė Seurat paveikslą *Maudynės Anjere* (Londonas), jis drauge su Signacu ir Redonu (1840–1916) įsteigė Nepriklausomųjų draugiją. Prie šios draugijos prisidėjus Crossui, Seurat tapo neoimpresionistų lyderiu.

Gražiuose ir ramiuose *Port an Beseno* (1888, Mineapolis) jūros peizažuose, kur formai skiriamas ypatingas dėmesys, jis griežtai vadovaujasi kontrasto teorija rinkdamasis spalvinius tonus, skaidydamas spalvas ir išgaudamas įvairius atspalvius. Tapytojas Signacas, kuris nusakė neoimpresionizmo principus veikale *Nuo Eugène'o Delacroix iki neoimpresionizmo* (1899), tokią techniką pavadino divizionizmu. Pasak Signaco, „neoimpresionistai netapo taškeliais, jie skaido tonus į grynas spalvas". Intensyviai šviečiančių spalvų harmonija išgaunama taip:

Paulis Cézanne'as



Šv. Viktorijos kalnas, 1904–1906 (Meno muziejus, Bazelis). Vienas iš garsiausių Prancūzijos dailininkų Paulis Cézanne'as, domėjęsis moderniuoju menu, ypač kubizmu ir fovizmu, niekada nebuvo priimtas į Saloną, nors ne kartą ketino eksponuoti ten savo kūrinius.
Ph. © Colorphoto Hinz/T

1839. Provanso Ekse kepurininko, kuris vėliau tapo bankininku, šeimoje gimsta Paulis Cézanne'as. Jis niekada neturėjo finansinių rūpesčių. Mokydamasis Burbonų koledže, būsimasis dailininkas susidraugavo su Émile'iu Zola, tačiau 1886 m., kai buvo išspausdintas *Kūrinys*, jų santykiai nutrūko.
1861. Pradėjęs studijuoti teisę, Cézanne'as susidomi daile ir lieka gyventi Paryžiuje. Čia susipažįsta su būsimaisiais impresionistais, kurie buvo pamėgę lankytis kavinėje *Guerbois*, dalyvauja pirmojoje impresionistų parodoje.
1872–1882. Daugiausia laiko leidžia Paryžiuje, jo apylinkėse, Overe prie Uazos.
1882. Apsigyvena Ekse.
1895. Sulaukia didžiulio jaunųjų dailininkų įvertinimo.
1904. Rudens salone surengiama nedidelė Cézanne'o kūrinių paroda.
1906. Cézanne'as miršta į plaučius išsiliejus kraujo.



Obuoliai ir apelsinai, apie 1895–1900 (Orsay muziejus, Paryžius). Negyvoji gamta Cézanne'ui leidžia perteikti „šiek tiek emocijų". Subjektyvus požiūris į vaizduojamus objektus ir jų pateikimą bus vertinamas ir ateityje. Atitinkamai parinkta spalvų gama įtvirtina grynųjų spalvų vaizdavimo įgūdžius.
Ph. © Dagli Orti

- taikant šviesos ir spalvos dėsnius, grynos spalvos žiūrovo akyse susilieja ir įgyja įvairių atspalvių;
- išskiriant įvairius elementus (lokaliąją spalvą ir spalvinį refleksą, jų tarpusavio sąveiką);
- išlaikant šių elementų ir jų proporcijų pusiausvyrą (kontrasto, laipsniško tonų sušvelninimo ir spinduliavimo dėsniai);
- pasirenkant taškelių dydį pagal paveikslo matmenis.

Peizažuose Cézanne'as siekė pavaizduoti tai, kas pastovu, nekintama, jis akcentavo objektų materialumą, plastiškumą, formą. Pasak Cézanne'o, „akys ir protas turi vienas kitam padėti; tiek akį, tiek protą būtina lavinti: akis lavėja stebint gamtą, smegenys – sutelkiant loginį mąstymą ieškoti išraiškos priemonių". Cézanne'as atidžiai stebėdavo aplinką, kad paskui galėtų pavaizduoti tai, kas „solidu, ilgaamžiška". Tarp savo kartos tapytojų jis yra vienas iš nedaugelio tapiusiųjų gamtoje.

Šį menininką taip sužavėjo Šv. Viktorijos kalnas Provanso Ekse, kad nuo 1885 m. jis nutapė visą seriją jo vaizdų. Cezanne'as teigė norėjęs būti „gamtovaizdžių Poussinu", prancūzų senųjų tradicijų tęsėju. Kaip ir impresionistai, daug dėmesio jis skyrė ne tik spalvai, bet ir formai, nes „sodrios spalvos daro formą tobulą". Sakydamas „peizažas subręsta manyje, aš esu tik jo sąmonė", jis atsisako impresionistų technikos: neskaido tonų, išplečia paletę, niuansuoja spalvą, modeliuoja daikto formą pagal krintančią ant jo šviesą. Piešinio pagrindą sudaro šviesos linijos, formuojančios erdvinę peizažo struktūrą. Cézanne'o paveikslams būdinga darni spalvų ir formų pusiausvyra XX a. pradžioje padėjo kurtis naujoms dailės srovėms – fovizmui ir kubizmui. Cézanne'o spalvų derinius atkartojo fovistai, o jo konstruktyvumas būdingas kubizmui, ypač Picasso ir Braque'o kūrybai.

Simbolistinis peizažas

XIX a. 8-ame dešimtmetyje, tuo pat metu kaip ir konstruktyvaus piešinio peizažas formavosi simbolistinis peizažas, išreiškiantis subjektyvų menininko požiūrį į gamtą, kurios neatskiriama dalimi jis laiko ir save. Tačiau idėją, jausmą simbolistai perteikia, kaip vėliau matysime, simboliais, nesiekdami sukelti audringos reakcijos ir nesiskverbdami į gamtos paslaptis, kaip darydavo romantikai.

Simbolistai bendravo su gamta kitaip negu Barbizono mokyklos dailininkai. Pastarieji norėjo turėti objektyvią gamtos viziją, siekė susilieti su ja ir išreikšti jausmus, kuriuos ji jiems kelia. Tokio bendrumo simbolistai nepripažino, nes, vadovaujantis Barbizono mokyklos koncepcija, net jeigu menininkas suvokia savo ryšį su gamta, neišvengiamai reikia



Vincent van Gogh, *Arlio peizažas su vilkdalgiais*, 1888 (*Rijksmuseum*, Amsterdamas). 1888 m. vasarį Vincentas van Goghas apsigyveno Arlyje, po penkių mėnesių pas jį atvyko Paulis Gauguinas. Kad geriau suprastų japonų mene išreiškiamą jauseną, van Goghas nori išvysti „kitokią šviesą", rūko neprislopintas spalvas. Šiam dailininkui spalvos taip svarbu, kad kartais jis suteikia joms simbolinę prasmę.
Ph. © Éditions Hazan/T

tapti asketu ir ieškoti siužetų ne mieste, o kaime, laukinėje gamtoje. Taip, gamta – puiki eksperimentinė bazė, bet intelekto poveikio irgi neišvengiama. Kartais intelektualizacijos procesas būna toks intensyvus, kad Gauguinas sakė tapantis vaizduote, o Munchas teigė tapantis atmintimi. Iš tikrųjų, jeigu menininkai neatitrūksta nuo gamtos, jiems visai nebūtina nuolatos tapyti gamtoje ir nereikia dirbti paskubomis. Tokie dailininkai nesiekia įamžinti akimirkos įspūdžio, jiems svarbu perteikti idėją, vidinį patyrimą, pačią esmę. Tai tam tikra meditacija ieškant atsakymų į metafizinius klausimus. Negana to, simbolistiniame peizaže regimas vaizdas virsta subjektyvia realybe, jos šaknys glūdi daiktų prigimtyje arba gyvos būtybės struktūroje. Dėl to simbolistinis peizažas tampa suasmeninta arba sudvasinta pasaulio vizija, pretenduojančia į universalumą.

Tokio pobūdžio tapyboje ryšys su gamta atrodo kiek paradoksalus, ypač žiūrint į peizažą impresionisto akimis; viena vertus, tas ryšys atrodo labai glaudus, kita vertus, dėl kūrinio perdėto intelektualumo jame pavaizduota gamta žiūrovui atrodo šalta ir tolima. Impresionistiniame peizaže gali nebūti nė vienos žmogaus figūros, bet jeigu nutapytas tiltas, namas, žmogaus buvimas vis tiek juntamas. Simbolistiniame peizaže

PEIZAŽO ŽANRO APOGĖJUS

gali būti pavaizduotas ir žmogus, tačiau vietovė atrodys negyvenama. Tapytojas simbolistas kūriniu siekia sužadinti žiūrovo emocijas, perteikti norimą idėją ir jausmą, kurį patiria pats. Pasaulio vizija, kurią pateikia simbolistai, dažniausiai būna pesimistinė. Impresionistų pasaulio vizija, priešingai, optimistinė, kupina gyvenimo džiaugsmo.



Paul Sérusier, *Talismanas* (Meilės miško peizažas, Pont Avenas), 1888 (Orsay muziejus, Paryžius). Apie šį paveikslą Maurice'as Denis rašo: „Peizažas sujauktas, sakytum, jo autorius violetinės, ryškiai raudonos, žalios ir kitų grynų spalvų dažus būtų tepęs stichiškai.“ *Ph. © Giraudon/T*

Ryšys, kuris susieja peizažistą ir jo kūrinio žiūrovą, yra meditacija apie gyvenimą ir mirtį. Pavyzdžiui, Segantini *Mirtis* (*Gamtos triptiko* trečiasis paveikslas, 1896–1899) ir *Meilė* (1896, Milanas), Hodlerio *Naktis* (1890, Bernas) ir *Pavasaris* (1907–1910, privati kolekcija) simbolizuoja gamtos gyvybines jėgas. Meditaciją apie mirtį lydi tyla, artima mirčiai arba amžinajam miegui (simbolistai tai vaizduoja kaip Arnoldas Böcklinas (1827–1901) paveiksle *Mirusiųjų sala* (1880, Leipcigas)).

Gamtos, jūros tyla kaip aidas atsimuša vienišoje žmogaus sieloje. Savo lemties akivaizdoje žmogus lieka vienut vienas. Būdamas vienišas, jis jaučia neviltį, panašiai kaip Böcklino paveiksle *Ant jūros kranto* (1878, Vintertūras). Pavyzdžiui, Muncho paveikslas *Mėnesienoje* (1895, Oslas) dvelkia nerimu, kuris apima žmogų tada, kai jo lūkesčiai neišsipildo.

Kartais simbolistų peizažai apgaubiami religinio misticizmo dvasia, pavyzdžiui, Segantini paveiksluose gamta – tik priemonė, leidžianti sielai išsigelbėti. Kartais simbolistiniame peizaže bandoma gvildenti metafizines problemas: žmogus ir begalybė, žmogaus vieta gamtoje, jo vaidmuo kūrybos procese.

Be metafizinių dalykų, kartais tapytojas, kaip antai Whistleris, bando sukelti poetinius jausmus. Atvykęs iš Amerikos į Paryžių, jis susidraugavo su Courbet, Fantinu-Latouru, Manet. 1863 m. Whistleris apsigyveno Londone. Veikiamas japonų meno, jis nutapė labai subtilių, poetiškų Temzės upės vaizdų *(Noktiurnai)*. Apie garsųjį mažų matmenų Paulio Sérusier (1863–1927) peizažą *Talismanas* (1888, Orsay muziejus, Paryžius) Maurice'as Denis (1870–1943) yra pasakęs, kad vizualiai šis paveikslas simbolizuoja „spalvų jausmą“. Šis peizažas, nutapytas Pont Avene vadovaujant pačiam Gauguinui, tapo tos kartos atskalūnų, prie kurių vėliau prisišliejo grupės *Nabis* nariai, manifestu. Denis persakė Sérusier žodžius: „Kaip jums atrodo, – paklausė Paulis Gauguinas žiūrėdamas į paveikslo *Meilės medis* peizažą, – ar šitas medis pakankamai žalias? Pridėkite žalumos, pačios gražiausios jūsų paletės žalumos. O štai čia tikriausiai mėlynas

šešėlis? Nebijokite, nutapykite jį pačia mėlyniausia spalva." Paskui Denis pridūrė: „Taigi įsitikinome, kad bet koks meno kūrinys – tai transpozicija, karikatūra, ekvivalentas, padiktuotas patirto jausmo."

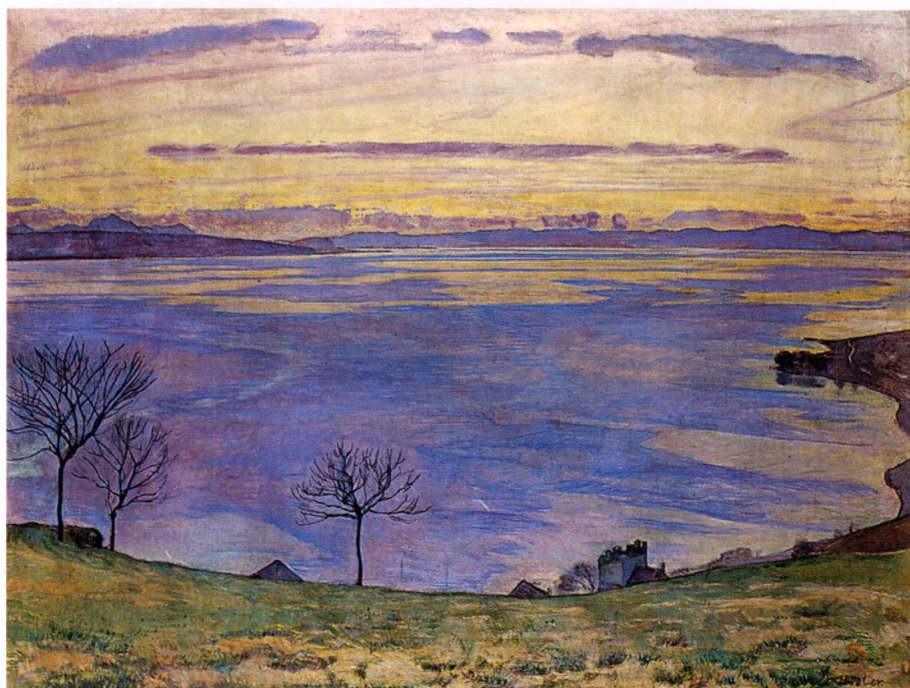
Stilistine vienove, kuri būdinga impresionistų peizažui, simbolistų peizažai nepasižymi, tačiau tam tikrų bendrų bruožų galima aptikti.

Juose labai svarbi spalva, jai suteikiama simbolio prasmė. Gyvenimo pabaigoje van Goghas, kaip matyti iš Arlyje nutapytų peizažų, ėmė teikti daug reikšmės simbolinei spalvų funkcijai. Ir toliau tapydamas iš natūros, jis nuolat siekė atskleisti vaizduojamo gamtos kampelio savitumą, atrasti tai, ko kitur nėra. Nesvarbu, kokią techniką naudojo, spalva jam buvo svarbiausia. Kaip pats sakė, raudona, žalia ir mėlyna spalvomis jis norėjo pavaizduoti baisias žmogiškas aistras.

Tačiau Ferdinandas Hodleris (1853–1918) spalvą vadino „emocionaliu elementu" ir ji jo kūryboje nenustelbia formos. Nepamirškime, kad paskutinius du XIX a. dešimtmečius menininkai eksperimentavo, siekė, anot jų, sušvelninti, tai yra panaikinti, formos ir spalvos priešpriešą. Šitos paieškos puikiai atsispindi van Gogho, Gauguino, Jameso Ensoro, taip pat Muncho kūryboje.

Gauguinas ir Bernard'as (1868–1914) Pont Avene atrado naują sprendimą – tapyboje ėmė taikyti kluazonizmą (inkrustuoto emalio technika, kai kiekviena vitražo detalė, kiekviena spalva įspraudžiama į metalinį rėmelį). Jie kiekvieną spalvą atskiria linijomis. Kitaip negu impresionistai, Gaugui-

Ferdinand Hodler, *Vakaras prie Ženevos ežero,* 1893 (Meno galerija, Ciurichas; pasiskolinta iš Gottfriedo fondo). Nors Hodleris tapė ne vien peizažus, vis dėlto pirmenybę teikdavo šiam žanrui ir buvo šios srities novatorius. Jis buvo įsitikinęs, kad tapydamas peizažą gali geriausiai išreikšti ne tik savo, bet ir visos žmonijos jausmus ir nuotaikas. *Photo © W Dräyer/T*



nas gretina ir priešina spalvas naudodamas matinius tonus. Dėl japonų estampų, atskleidžiančių galimybę sintetinti, išsaugoti esmę, įtakos kluazonizmo technika peraugo į sintetizmą. Denis šį reiškinį apibūdino taip: „Sintetinti nebūtinai reiškia paprastinti, kitaip tariant, daryti suprantamą. Apskritai sintetinti reiškia kurti hierarchiją, tai yra kiekvienam paveikslui suteikti savitą skambesį, vieną dominantę, subordinuoti, apibendrinti."

Prieš išvykdamas į Taitį 1891 m., Gauguinas puikiai įvaldė šią techniką, dėl to paskui buvo imlesnis ir geriau suvokė „primityvųjį meną, kuris formuojasi sąmonėje ir panaudoja gamtą".

Tendencija sintetinti gana ryški tos kartos dailininkų kūryboje, tik kiekvieno jų sintetinimo mastai skirtingi. Pavyzdžiui, Hodleris po 1885 m. sukūrė originalią sistemą. Šis šveicarų tapytojas panaudojo formos ir spalvos derinimo principą, kurį pats pavadino paralelizmu ir 1897 m. suformulavo savo teorijoje. Anot Hodlerio, paralelizmas – tai įvairūs pakartojimai, įvairios formalios schemos, galinčios sudaryti vieningumo įspūdį. Nuo 1904 m. iki pat mirties Hodleris buvo atsidėjęs „misijai išreikšti gamtos amžinumą, parodyti natūralų jos grožį", kitaip sakant, jį buvo užvaldžiusi paveikslo visumos idėja.

Tuo metu, kai prancūzų peizažas pasiekė apogėjų, kai mene apskritai demonstruojami patys drąsiausi plastikos sprendimai, Hodleris pripažino tapybos žanrų hierarchiją, egzistavusią dar nuo XVII a. Gamtovaizdis, kaip ir bet kuris kitas objektas, gali tapti ne tik paskata tapytojui imtis teptuko, bet ir verčia susimąstyti apie pačią tapybą. Šiuo požiūriu jis priartėjo prie natiurmorto, kuris, kaip ir peizažo žanras, buvo mėgstamas Cézanne'o ir kubistų.

Peizažas, ypač impresionistinis, ne tik reabilitavo spalvą, grynus spalvų tonus, atskleidė vidinį jų grožį, bet ir su visa XIX a. pabaigos formų ir spalvų tarpusavio ryšio problemika įžengė į XX a.

SIMBOLIZMAS

William Hunt, *Mūsų angliškas pajūris (Pasiklydusios avys),* 1852 (Tate'o galerija, Londonas). Tuo metu, kai dailininkas tapė šį paveikslą, šaliai grėsė Napoleono III invazija ir tai visiems kėlė nerimą. Avys čia simbolizuoja savanorius, pasirengusius ginti tėvynę. 1855 m. Huntas nutarė šį kūrinį eksponuoti pasaulinėje parodoje. Paveiksle galima įžvelgti paklydusios žmonijos ir evangelinių parabolių, diskutuotinų sąlyčio taškų su Bažnyčios doktrina. Williamo Hunto manierai būdingas kraštutinis realizmas, kiekvienai detalei jis suteikia simbolinę prasmę. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*

Tuo metu, kai aktyviai reiškėsi realistai ir impresionistai, formavosi nauja meno kryptis, vadinama simbolizmu. Simbolistų manymu, kiekviename realiame daikte ir reiškinyje glūdi paslaptis, kurią įžvelgti gali tik menas. Jie teigė, kad intuityvus menininko sąlytis su nekintančiomis būties esmėmis geriausiai išreiškiamas simboliu. Simbolizmo koncepcijos principus suformulavo rašytojas Rémy de Gourmont'as.

Plėtodamas romantizmo tradicijas ir Platono filosofijos idėjas, simbolizmas netapo meno stiliumi. Tai tik aiškių ribų neturinti meno kryptis, egzistavusi pusę amžiaus. Ši kryptis susiformavo 1885–1900 m. Europoje, pakilimo laikotarpiu laikomi 1885–1895 m.

Simbolizmo idėjas propaguojančių menininkų buvo Anglijoje, Italijoje, Ispanijoje, Skandinavijoje, Prancūzijoje, Rusijoje. Visus juos vienijo ne kokia nors programa, o priešinimasis akademizmui, realizmui, impresionizmui, materializmui ir pozityvizmui. Simbolistai neigiamai vertino industrializaciją, nes pramonės plėtra, anot jų, skatina visuomenės degradavimą. Jie aukštino svajonę, gvildeno metafizines ir psichologines žmogaus būties problemas. Simbolistų mokykla (tokia kaip impresionistų) nesusiformavo, nes kiekvienas menininkas vadovavosi savais formaliais principais, kiekvienas naudojo kitokią techniką. Negalima realistų ir natūralistų priešinti su simbolistais, nes simbolizmo apraiškų galima aptikti ir realistų kūryboje. Pavyzdžiui, Gustave'o Courbet paveiksluose, nutapytuose po 1855 m., pastebima tendencija suteikti kūriniui kiek kitokią prasmę, negu galima įžiūrėti iš pirmo žvilgsnio. Pavyzdys gali būti jo



paveikslas *Šaltinis* (1869, Orsay muziejus). Rašytojas natūralistas Jules'is Champfleury priekaištavo Courbet, kad žvelgiant į vėlesnius jo kūrinius „nemaloniai nuteikia polinkis į simbolizmą".

Kai kurie Millet paveikslai irgi yra labiau simbolistiniai negu realistiniai. Iš tikrųjų kartais Millet nutapytos valstiečių figūros labai statiškos, simboliškos, pavyzdžiui, paveiksle *Vyras su kauptuku* (1863, San Franciskas). Šią tendenciją kūryboje plėtojo ir tapytojas Puvis de Chavannes'as (1824–1898).

Idealistinis revanšas

Simbolinę prasmę vaizduojamam objektui suteikdavo ir prancūzų tapytojas Paulis Chenavard'as (1807–1895). Tai ypač pastebima jo paveiksluose, nutapytuose XIX a. viduryje. XIX a. antrojoje pusėje simbolistines tendencijas plėtojo vadinamieji prerafaelitai, jiems meno idealas buvo italų renesanso dailė iki Raffaello. Šie tapytojai sulaukė didelio pasisekimo Prancūzijoje, 1855 m. pasaulinėje parodoje, vėliau Anglų galerijoje Marso laukuose (1867). Būtent jų kūrinių turinys darė įspūdį menininkams.

1848 m. Londone buvo įkurta Prerafaelitų brolija *(Pre-Raphaelite Brotherhood).* Jos steigėjai: tapytojai Holmanas Hantas (1827–1910), Johnas Everettas Millaisas (1829–1896), broliai Rossetti (poetas Dante Gabrielis (1828–1892) ir meno kritikas Williamas Michaelis), Woolneris, Collinsonas, Stephensas. Taigi penki dailininkai ir du rašytojai.

Prerafaelitų brolijos principai, kuriais 1848–1851 m. buvo grindžiama brolijos veikla, XIX a. antrojoje pusėje darė didelę įtaką, nors beveik visi iškiliausi tapytojai, išskyrus Huntą, 1851 m. ėmė iš jos trauktis. Ši data laikoma Prerafaelitų brolijos irimo pradžia. Galima nurodyti dvi pagrindines priežastis, kodėl brolija buvo patraukusi į savo pusę daug to meto dailininkų. Pirma, prerafaelitams buvo artimi religiniai, istoriniai ir mitologiniai siužetai, ir tai karalienės Viktorijos laikų Anglijoje skatino oficialiųjų sluoksnių nepasitenkinimą. Skandalą Anglijoje sukėlė ne tradicinė renesanso meno technika, kurią jie propagavo, ne didžiulis dėmesys, kurį skyrė perspektyvai, žmogaus anatomijai ir piešinio ištobulinimui, – labiausiai visus piktino banali tapymo maniera: siužetai būdavo niveliuojami ir suprastinami, prerafaelitai nepaisė nei oficialiai pripažinto neorenesansinio stiliaus, nei akademinio dekoro.

Prerafaelitų nedomino nūdiena, meno idealu jie laikė viduramžių ir Dante's lyriką, pirmenybę teikė legendomis tapusioms literatūros temoms. Pavyzdžiui, Dante Gabrielį Rossetti ypač domino Beatričės istorija. Visą gyvenimą jis plėtojo viduramžių poezijos, ankstyvojo italų renesanso dailės tradicijas. O naujųjų laikų temų, pavyzdžiui, darbo (Fordas Ma-

doxas Brownas, 1821–1893), prerafaelitai ėmėsi siekdami jas išaukštinti, suteikti išskirtinumo.

Antroji šio judėjimo populiarumo priežastis buvo ta, kad dailininkams didžiulę įtaką darė įvairios ano meto asmenybės, pavyzdžiui, anglų dailėtyrininkas, sociologas Johnas Ruskinas (1819–1900), 1848 m. išleidęs veikalą *Modernieji dailininkai.* 1851 m. jis ypač karštai gynė prerafaelitus, kvietė juos grįžti prie gotikinio meno tradicijų, domėtis Cimabue's, Giotto menu, remtis Locke'o, didžiausią dėmesį skyrusio pažinimo kilmės, o ne jausmų problemoms, filosofija. Ruskinas materializmą siejo su idealizmu, didžiausia estetine vertybe jis laikė grožį. Šis dailininkas propagavo gėrio ir grožio vienovės idėją, aukštino civilizacijos nepaliestą gamtą, pripažino akademizmą ir oficialųjį stilių.

Kita įtakinga asmenybė buvo prerafaelitų mokyklos iniciatorius ir vadovas Rossetti, kurio kūryba padarė didžiulę įtaką XIX a. pabaigos menui. Jo estetinės pažiūros darė įtaką simbolizmui ir modernizmui. Estetinėmis Rossetti pažiūromis vadovavosi Edwardas Burne'as-Jonesas (1833–1898), Williamas Morrisas (1834–1896), Walteris Crane'as (1845–1915).



Dante Gabriel Rossetti, *Altana pievoje,* 1872 (Meno galerija, Mančesteris). Akivaizdi Botticelli įtaka. Tai matyti iš paveiksle pavaizduotų moterų veidų, siluetų, drabužių ir pozų. *Ph. J. L. Charmet*

Rossetti, Burne'o-Joneso ir Crane'o kūryba darė įtaką dailininkams simbolistams: anglui Aubrey Beardsley (1872–1898), belgui Fernandui Khnopffui (1858–1921), vokiečiui Maxui Klingeriui (1857–1920), italams Gaetano Previati (1852–1920), Giovanni Segantini (1858–1899).

Didžiausias autoritetas buvo anglų dailininkas, rašytojas ir visuomenės veikėjas Williamas Morrisas – judėjimo *Arts and Crafts* (angl. „Menas ir amatai") iniciatorius, naujos taikomosios dailės propaguotojas. Veikiamas Rossetti, Burne'o-Joneso ir Crane'o idėjų, Morrisas transformavo jų estetiką, teigė, kad menas priklauso visiems, pabrėžė meno ir estetinio auklėjimo svarbą visuomenei tobulinti. Morrisas aukštino viduramžių dailiuosius amatus kaip bedvasės pramoninės civilizacijos priešingybę, sukūrė visuotinio meno teoriją, kuri buvo *art nouveau* pagrindas.

Apie 1880 m. Europoje didžiausias dėmesys buvo skiriamas gamtai ir tikroviškam jos vaizdavimui. Dailininkus patraukė Anglijoje kilęs judėjimas, nes prerafaelitai įkvėpimo semdavosi iš literatūros ir ikonografijos, gilinosi į psichologijos problemas. Pavyzdžiui, prancūzų dailininkams didžiausi autoritetai buvo Pierre'as Puvis de Chavannes'as (1824–1898) ir Gustave'as Moreau (1825–1898).

Šiuos simbolizmo pranašus, propagavusius istorinės dailės tradicijas, siejo ilga draugystė, siekis atsisakyti realizmo ir akademizmo kanonų, tačiau estetinės jų pažiūros labai skyrėsi. Pirmasis visą dėmesį sutelkė į liniją, antrasis eksperimentavo su spalvomis. Puvis de Chavannes'as, garsiausias XIX a. antrosios pusės prancūzų dekoratorius, savo kūrinius patikėjęs įvairioms Amjeno, Marselio, Puatjė, Liono, Paryžiaus (Sorbona, Panteonas, Rotušė), Bostono įstaigoms ir muziejams, plėtojo taikomojo meno estetiką, artimą molbertinei tapybai. Jo kūrybai būdinga alegorinės ir atpasakojamosios temos, akcentuojama figūrų kompozicija ir ritmiškumas, formos supaprastintos, nemodeliuojamos linijos irgi ne taip svarbu, įspūdį sustiprina skaisčios spalvos. Apibendrinant galima pasakyti, kad kurdamas jis tarsi apsinuogina.

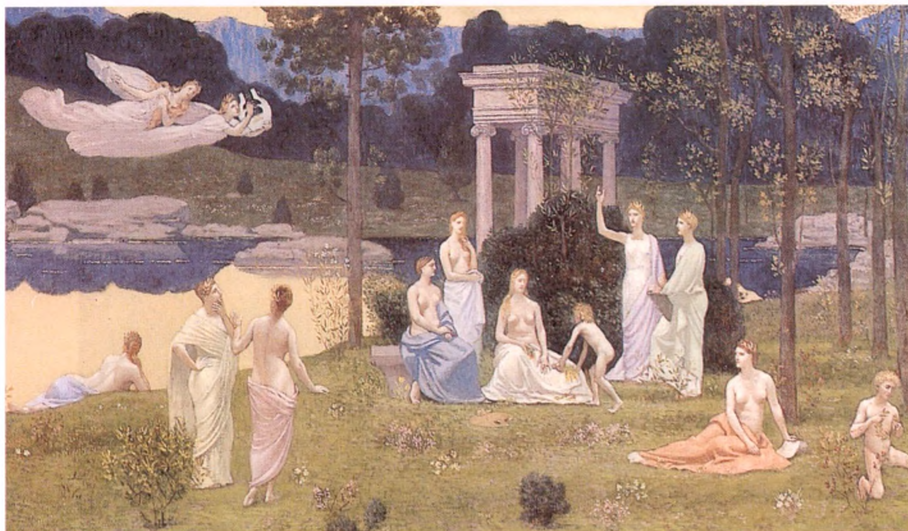
1884 m. prie Liono meno rūmų laiptų Puvis de Chavannes'as nutapė paveikslą *Šventos giraitės mene ir muziejuose*. Tai savotiškas simbolistų manifestas. Puvis de Chavannes'o įtaka ypač išryškėjo po 1881 m., kai Salone buvo eksponuotas jo paveikslas *Vargšas nusidėjėlis* (Orsay muziejus). Jis padarė įtaką ne tik Gauguinui, bet ir nabistams, Redonui, Mailloliui, Hodleriui, taip pat Matisse'ui ir Picasso (pastarojo mėlynasis kūrybos laikotarpis).

Moreau, skirtingai nei Puvis de Chavannes'as, kūrė čia viena, čia kita maniera: *fini*, kuriai būdingas pedantiškumas, ir *non-fini*, kuriai būdingi drąsūs eksperimentai su spalvomis, ypač liejant akvareles. Štai ką jis teigė: „Man nedaro įspūdžio nei tai, ką galiu lytėti, nei tai, ką regiu savo



Edward Burne-Jones, *Auksiniai laiptai,* 1880 (Tate'o galerija, Londonas). Šio paveikslo (276 × 117 cm) siužeto pagrindas – muzika, jo personažai primena angelus su muzikos instrumentais rankose. Būdingas neapibrėžtumas, dviprasmiškumas, todėl galimos įvairios interpretacijos. Kurdamas šį paveikslą, Burne'as-Jonesas vadovavosi anglų estetizmo ir simbolistų principais. *Ph. © AKG, Paris*

SIMBOLIZMAS



Pierre Puvis de Chavannes, *Šventos giraitės mene ir muziejuose,* 1884 (Meno institutas, Čikaga). Puvis de Chavannes'as, daręs didelę įtaką 1888 m. kartos tapytojams, teigė: „Noriu būti kuklus ir paprastas. Noriu gebėti glaustai išreikšti mintį, reziumuoti, viską sudėti į krūvą. Manau, vienu gestu galima pasakyti daugybę dalykų. Keliais žodžiais noriu pasakyti kiek galima daugiau." Ir dar: „Ką gero savo kūryba nuveikiau iki šiolei? Įrodžiau sintezės būtinumą mene."
Ph. © Musées nationaux/T

akimis, kurdamas aš pasikliauju tik jausmais. Tik vidinės mano jausenos yra amžinos ir nenuginčijamos." Spalvos šio dailininko kūryboje buvo ypač svarbios. Anot jo, spalvos nėra priemonė atkurti realybę, jos tik suteikia galimybę įvairiai ją interpretuoti. Meno mokyklos, kurioje dirbo nuo 1892 m., mokiniams (Henri Matisse'ui, Marquet ir Rouault) Moreau sakė: „Spalvomis galima mąstyti, svajoti, įsivaizduoti." Savo kūrinius ir namą Paryžiuje, La Rochefoucould gatvėje, Moreau testamentu paliko valstybei, kad jame būtų įkurtas Moreau muziejus. Jo kolekciją sudarė garsūs paveikslai *Šokanti Salomė* (1869–1876), *Apsireiškimas* (1876, akvarelė, Orsay muziejus). Šie paveikslai nedavė ramybės Moriso Karlo Huysmanso romano *Atvirkščiai* (1884) herojui.

1886 m. simbolizmas buvo pripažintas kaip oficiali srovė. Prancūzų poetas Jeanas Moréas 1886 m. rugsėjo 18 d. Figaro priede paskelbė manifestą. 1886 m. vyko paskutinė impresionistų paroda, kurioje paveikslus eksponavo Seurat, Gauguinas ir Odilonas Redonas (1840–1917). Parodoje buvo ryški akademizmo ir natūralizmo opozicija, bet tuomet visos Europos dėmesį jau buvo prikaustęs simbolistų judėjimas. Simbolizmas reiškėsi ne tik dailėje, bet ir literatūroje, muzikoje.

Transponavimo menas

Simbolizmo idėjos greitai pasklido: naujos transporto priemonės sudarė sąlygas europiečiams dailininkams keliauti po pasaulį ir bendrauti ne tik su kolegomis, bet ir su kitų meno sričių atstovais, t. y. poetais, muzikais, rašytojais.



Gustave Moreau, *Orfėjas prie Euridikės kapo,* 1890 (Gustave'o Moreau muziejus, Paryžius). Orfėjo tema – dažna tapyboje. Ypač dažnai Orfėją tapydavo XVII a. dailininkai. XIX a. šia tema buvo susidomėję simbolistai, juos jaudino nusileidusio į pragarą Orfėjo sielvartas netekus mylimosios. Paveikslas kupinas paslaptingumo, nerimo. Nuotaiką gerai perteikia spalvų gama.
Ph. J.-L. Charmet
© Arch. Larbor/T

Pagrindiniai simbolistų žurnalai



Alphonse Mucha, žurnalo *Plume* („Plunksna") viršelis, 1898 (Jacques'o Doucet biblioteka, Paryžius).
Ph. R. Lalance
© Arch. Larbor/T
© ADAGP, 1999

Plintant simbolistų judėjimui, itin svarbų vaidmenį atliko žurnalai, leidžiami dailininkų simbolistų.

Nors šių žurnalų tiražas nebuvo didelis, jie netrukus išpopuliarėjo, nes simpatizavo anarchistinėms idėjoms, kovojo su natūralizmu ir industrine civilizacija, propagavo estetizmą, snobizmą, Charles'io Baudelaire'o aukštinamą dendizmą ir kitas įmantrybes. Jie šlovino grožį, domėjosi mistika, ezoteriniais reiškiniais. Kadangi tų žurnalų stilius dažnai būdavo neapibrėžtas, kildavo įvairiausių diskusijų, jos būdavo aptariamos spaudos puslapiuose.

Art et Critique; vadovas – Jeanas Jullienas.

Art moderne, 1881–1914; steigėjai – Octave'as Mausas, Edmond'as Picard'as ir Émile'is Verhaerenas. Šį žurnalą leido Briuselyje susikūrusi grupė XX.

Conque, 1891–1892; steigėjas – Pierre'as Louÿs.

Décadent, 1886–1889; steigėjas – Anatole'is Baju. Iš pradžių šis žurnalas vadinosi *Décadent littéraire et artistique*. Jis vienijo Paryžiaus literatūrinius sluoksnius, oponuojančius tiems, kurie savo veiklos modeliu buvo pasirinkę Moriso Karlo Huysmanso romano *Atvirkščiai* herojų gyvenimo būdą, t. y. propagavo estetizmą, malonumų kultą.

Mercure de France, 1889–1965; steigėjai – Alfredas Vallette'as ir grupė rašytojų. Šis žurnalas turėjo itin didelę reikšmę simbolistų veikloje.

Moderniste, 1889; išėjo aštuoni numeriai. Šiam savaitiniam žurnalui vadovavo G. Albert'as Aurier – *Mercure de France* bendradarbis.

Pan, 1895–1900; steigėjas – Julius Meier-Graefe (Berlynas). Kas trys mėnesiai leidžiamas geros kokybės



Carlos Schwabe, pirmojo *Rose-Croix* salono afiša, 1892 (Lordų galerija, Londonas).
Ph. © de la Galerie
© Arch. Larbor DR/T

žurnalas, propaguojantis simbolizmo idėjas, atstovavo art nouveau.

Plume, 1889–1914; steigėjas – L. Deschamps'as. Šis leidinys buvo atviras ir simbolistams, ir kitų meno krypčių kūrėjams.

Revue blanche. Žurnalas buvo leidžiamas ir Belgijoje, ir Prancūzijoje. Briuselyje jis ėjo 1889–1891 m.; steigėjai – P. Leclercqas, J. Hogge'as ir A. Jeunhomme'as. Paryžiuje *Revue blanche* buvo leidžiamas 1891–1900 m.; steigėjas – Thadée Natansonas. Žurnalas darė didelę įtaką simbolistams iki pat 1900 m. 1896 m. svarbiausia varomoji jėga buvo Félixas Fénéonas.

Revue indépendante, 1884–1892. Visas šio žurnalo pavadinimas – *Revue indépendante, politique, littéraire et artistique* (1884 m. lapkritis–1885 m. gegužė); steigėjas – simbolizmo šalininkas Félixas Fénéonas. Šiame žurnale dirbo kritikas ir poetas Édouard'as Dujardinas, jam vadovavo Teodoras de Wysewa (1886–1889), vėliau – Gustave'as Kahnas (1888–1889). Vadovaujant F. de Nionui ir G. Bonnamourui, 1889 m. pabaigoje suartėjo su natūralistais.

Revue wagnérienne, 1885–1888. Žurnalui vadovavo Édouard'as Dujardinas. Šiame žurnale buvo pristatyta Wagnerio kūryba, jis rėmė simbolistus.

Symboliste (1886 m. spalis, išėjo keturi numeriai). Šiam savaitiniam žurnalui vadovavo Gustave'as Kahnas, Jeanas Moréas ir Paulis Adamas. Polemizavo su *Décadent.*

Van Nu en Stracks. 1893 m. įkurtas žurnalas rėmė simbolistų judėjimą Flandrijoje. 1896–1901 m. jame buvo spausdinami ir užsienio literatūros kūriniai.

Ver Sacrum, leistas Vienoje 1898 m., o 1899 m. – Leipcige. Šis secesijos žurnalas propagavo ir simbolistų idėjas.

Vogue, įsteigtas 1889 m. 1887–1889 m. daugiausia rašė apie simbolizmą.

Wallonie, 1886–1892 m. ėjo Lieže. Žurnalui vadovavo poetas Albert'as Mockelis. Tai buvo pats reikšmingiausias belgų simbolistų žurnalas.

Yellow Book, anglų žurnalas; steigėjas – Johnas Lane'as, 1894–1897 m. išgarsėjo Beardsley iliustracijomis.

Be šių žurnalų, buvo leidžiama daug kitų, nė kiek ne prastesnių už pateiktuosius. Tai Rumunijoje ėjęs simbolistų leidinys *Literatorul,* įkurtas 1880 m.; *Nyugat* Vengrijoje 1910–1914 m.; Ispanijoje 1908–1913 m. leistas *Prometeo;* 1889–1904 m. Rusijoje ėjęs *Mir iskustva* ir 1904–1909 m. – *Vesy.*



Henri Fantin-Latour, *Tanhoizeris ant Veneros kalno*, 1864 (Apygardos meno muziejus, Los Andželas). Nutapyti tokios kompozicijos paveikslą Fantiną-Latourą įkvėpė Wagnerio, kuris vertino modernųjį meną ir gindavo jį nuo kritikų užpuldinėjimų, muzika. Fantinas-Latouras nutapė keletą paveikslų-manifestų. Tai paveikslai *Priesaika Delacroix* (1864) ir *Dirbtuvės Batignolles'o gatvėje* (1870). Jis taip pat žinomas kaip švelnios faktūros natiurmortų tapytojas. *Ph. © du musée Arch. Larbor/T*

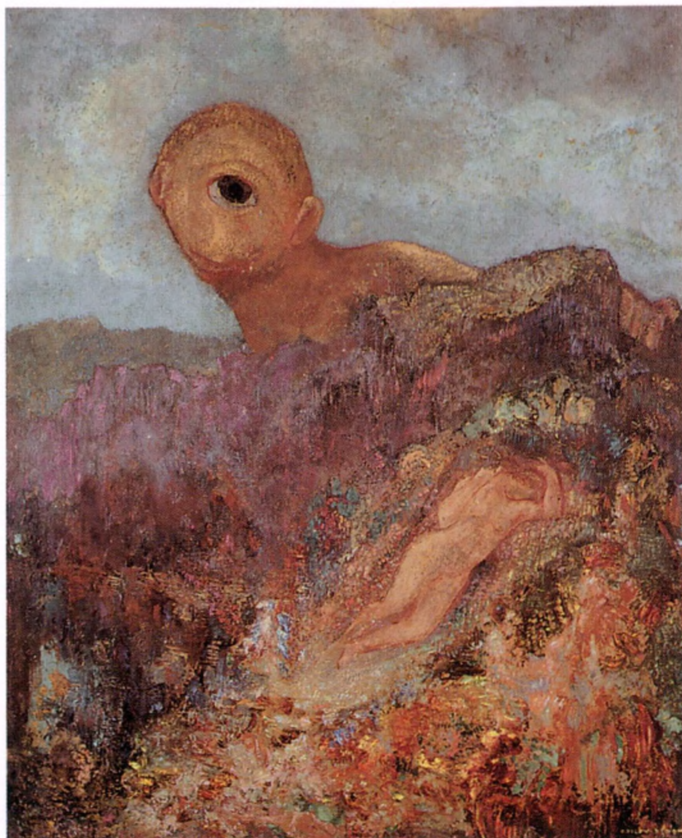
Dienos šviesą išvydo daug įvairiausių žurnalų (žr. skyrių „Pagrindiniai simbolistų žurnalai", 604–605 p.), jų vis daugėjo ir jie suburdavo rašytojus, poetus bei dailininkus. Paryžiuje, Miunchene, Berlyne buvo rengiamos nacionalinės ir tarptautinės parodos. Įsikūrė įvairių grupių salonai ir parodų centrai. Pavyzdžiui, 1884–1893 m. veikė meno grupės XX salonas, 1894 m. – Nepriklausomos estetikos menininkų salonas, 1896 m. – Idealistinio meno salonas. Paryžiuje 1844 m. buvo atidarytas Atstumtųjų salonas; *Rose-Croix* salonai veikė 1892–1897 m. Vienos Secesiono ekspozicijoms 1897 m. vadovavo austrų tapytojas Gustavas Klimtas (1862–1918). Taigi galima daryti išvadą, kad simbolistų judėjimas itin aktyviai reiškėsi 1895–1900 m. ir truko iki 1914 m.

Simbolistų judėjimą galėtume pavadinti intelektualų demaršu. Tai buvo idėjų, jausmų, emocijų pakilimo metas, gamtoje buvo ieškoma ritmo, formų, spalvų įvairovės, menininkai stengėsi perteikti ne tai, ką regi, o tai, ką jaučia, ką geba išreikšti pagauti įkvėpimo. Savo mintis ir jausmus jie dažniausiai perteikdavo vaizdais, simboliais. Vaizduojamojo meno raiška priminė poetų demaršą. Menas yra ne reprodukcija, ne realybės atvaizdas, o transpozicija, kurią poetas Baudelaire'as viename iš savo kūrinių pavadino „mistiškąja korespondencija": „Tai nuostabus nemirtingas Grožio instinktas, verčiantis vertinti Žemę ir joje vykstančius spektaklius kaip apybraižą, kaip mistišką Dangaus korespondenciją." Menininkai gali ati-

tolti nuo realybės. Jie kaip įmanydami stengiasi perteikti savo nuojautas ir jausmus. Tapant iš natūros nėra išankstinio nusistatymo, o tapantieji iš atminties (Gauguinas, Munchas) teigė, kad išorė neperteikia realybės, tai tėra atspindys to, ką regime.

Permainingas simbolistų judėjimas buvo glaudžiai susijęs su žodiniu ir garsiniu menu. Anuometinė ir ankstesnių laikų literatūra ir poezija buvo vienas iš pagrindinių dailininkų įkvėpimo šaltinių. Didžiausio pasisekimo sulaukė romantikai, tačiau simbolistai rinkosi kitus autorius ir kitokius siužetus. Prerafaelitus Rossetti ir Burne'ą-Jonesą labiausiai domino Keatso, Tennysono, Wordswortho ir Byrono kūryba. Victoro Hugo *Amžių legenda*, kuri buvo išspausdinta 1859 m., magiškai paveikė daugybę simbolistų, pradedant Eugène'u Carrière'u (1849–1906), baigiant Auguste'u Rodinu (1840–1917). Baudelaire'o kūryba įkvėpė kurti Félicieną Ropsą (1833–1898), Carlosą Schwabe (1866–1926) ir Rodiną *(Pragaro vartai)*, vėliau dailininkai ypač pamėgo Mallarmé, Rimbaud ir Maeterlincką.

XIX a. didžiausią pasisekimą turėjo garsus JAV rašytojas Edgaras Poe. Kai Poe kūrinius į prancūzų kalbą išvertė Baudelaire'as, juos pasisiūlė iliustruoti tokie garsūs dailininkai kaip Redonas, Alberto Martini, Previati,



Odilon Redon, *Kiklopas,* apie 1898–1900 (Kröller-Muller muziejus, Oterlas). 1890–1900 m. Redonas sukūrė nespalvotų grafikos kūrinių, litografijų, piešė anglimi. Vėliau juodumos atsisakė, paveiksluose atsirado daugiau spalvų. Už uolos pasislėpęs kiklopas, nenorintis drumsti jaunos moters ramybės, simbolizuoja piktąsias jėgas, kurias savyje nugalėjo pats Redonas. *Ph. © du Musée/T*

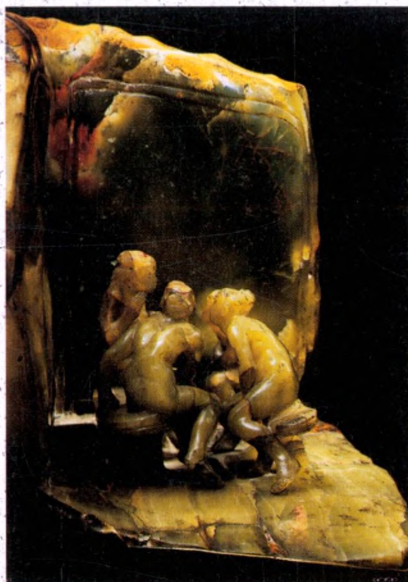
Auguste'as Rodinas



Pragaro vartai, gipsas, 1880–1917 (Orsay muziejus, Paryžius). Šia tema visą gyvenimą kūrė *Dieviškosios komedijos* autorius Dante. Pesimizmas, meilės ir gyvenimo priešprieša dominuoja Baudelaire'o *Piktybės gėlėse*. Skulptūrai *Pragaro vartai* būdingas eklektiškas stilius. Dailininkas šio kūrinio modeliu pasirinko Ghiberti *Rojaus vartus* Florencijoje ir Triqueti sukurtus Šv. Marijos Magdelietės bažnyčios vartus, kurie buvo baigti 1841 m. Ansamblio stilius primena klasikinio renesanso stilių, tačiau esama ir vėlyvosios gotikos elementų.
Ph. © B. Amano/ Artephot/T



Danaidė, marmuras, 1889 (Rodino muziejus, Paryžius).
Ph. © Adam Rzepka © musée Rodin



Plepiai, arba *Gražbyliai*, oniksas ir bronza, 1897 (Rodino muziejus, Paryžius).
Ph. © Eric et Petra Hesmerg © musée Rodin © ADAGP, 1999

1840. Paryžiuje valstiečio iš Normandijos šeimoje gimsta Auguste'as Rodinas. Piešti mokosi pas Lecoq, lanko Boisbaudrano studiją, tačiau Dailės mokykloje nesimokė.
1864. Sutinka Rose Beuret, ji tampa ištikima gyvenimo drauge. Dirba su gerą reputaciją turinčiu skulptoriumi Carrier-Belleuse'u. Po 1870 m. karo dirba Briuselyje, 1875 m. apsigyvena Italijoje, o 1877 m. grįžta į Prancūziją.
1880. Gauna užsakymą kurti skulptūrą *Pragaro vartai*, šiam darbui paskiria visą gyvenimą.
1881–1882. Nutraukia ryšius su savo mokine ir bendradarbe Camille Claudel (rašytojo Paulio Claudelio seserimi). (Praėjus šešiolikai metų po jų išsiskyrimo ji išprotėjo.) Rodinas gauna daugybę užsakymų. Jam pasiūloma kurti skulptūrą *Kalė piliečiai*, Victoro Hugo ir Balzaco skulptūras. Paskutinių dviejų kūrinių užsakovai atsisakė.
Apie 1900. Rodiną lydi didžiulė sėkmė. 1905 m. jo sekretoriumi tampa Raineris Maria Rilke. Skulptorius apsigyvena *Biron* viešbutyje, jame 1908 m. buvo įkurtas Rodino muziejus.
1916. Dovanoja valstybei savo kūrinius ir visą savo meno kūrinių kolekciją.
1917. Rodinas miršta visiškai nuskurdęs.



James Ensor, *Kaukės ir mirtis*, 1897 (Vaizduojamojo meno muziejus, Liežas). Dailininko šeimos krautuvėje buvo pardavinėjamos teatro kaukės. Tai įkvėpė Ensorą simboliškai pavaizduoti ir apmąstyti gyvenimo ir mirties maskaradą. Rinkdamasis tokią pajuokos ir tragedijos sąjungą, jis tapo ekspresionizmo pranašu.
Ph. © Giraudon/T © ADAGP 1999

Williamas Degouve'as de Nuncques'as, Františekas Kupka ir kiti. Iliustruodami *Dieviškąją komediją* arba *Hamletą*, jie mieliau vaizduodavo ne vyrų, o moterų figūras (Rossetti – Beatričę, Millet – Ofeliją).

Religinių ar legendinių tekstų iliustracijose galima įžvelgti misticizmo ir filosofinių apmąstymų tendencijas. Šis naujas bruožas apskritai būdingas simbolistiniam menui. Dailininkai susidomėjo Biblijos siužetais (populiari Salomės tema: Puvis de Chavannes'as, Moreau, Redonas, Lucienas Lévy-Dhurmeris), antikine mitologija (Moreau, Redonas, Böcklinas, Hansas von Mareesas), Šiaurės šalių sagomis (norvegas Egedius, suomis Gallenas-Kallela), krikščionybe (Puvis de Chavannes'as), pirmykšte visuomene (Gauguinas). Pavyzdžiui, Klingerį domino antikinės mitologijos ir krikščionybės priešprieša.

Šiame mainų žaidime muzikai teko kaip niekad svarbus vaidmuo. Richardas Wagneris, nepaisydamas tų, kuriems nepatiko jo muzika ir tautybė, 1860 m. pastatė Paryžiuje *Tanhoizerį* ir simbolistų buvo pramintas pusdieviu. Tristanas, Zigfridas ir Parsifalis įkvėpė dailininkus kurti aistringos mirtį nugalinčios meilės tema. Su „vagnerizmo" fenomenu, pasak rašytojo Mallarmé, susidūrė ir tokie garsūs dailininkai kaip Fantinas-Latouras, Whistleris, Burne'as-Jonesas, Jeanas Delville'is (1867–1953), Henri de Groux, Ensoras ir Klingeris; pastarasis nuo

1888 m. dalyvavo vadinamuosiuose Mallarmé trečiadieniuose, vagnerininkų sambūriuose. 1885 m., padedant Villiers de L'Isle'iui-Adamui, buvo įsteigtas žurnalas *Revue wagnérienne.* Wagneris – asmenybė, kuri blaškosi tarp šviesos ir tamsos, tarp Dievo ir žmogaus, tarp gėrio ir blogio, geismo ir mirties, – kelia susižavėjimą ir baimę, būseną, leidžiančią įsisiautėti fantazijai.

Aš ir pasaulis

Šiaip ar taip, muzikos ir literatūros temos dailininkus simbolistus domino tik kaip priemonė įvairiomis formomis perteikti asmeninius įspūdžius. Simbolistai kėlė visiems žmonėms ramybės neduodančius klausimus, pavyzdžiui, gyvenimo ir mirties (Böcklinas, Ensoras,



Félicien Rops, *Josepho Péladano sentimentalus įšventinimas* (Luvro muziejaus Piešinių kambarys, Paryžius). Ropsas daugiausia kūrė graviūras, ofortus ir litografijas. Jose su kandžiu humoru vaizdavo paryžiečių gyvenimą. Tuo metu vyko romantizmo ir simbolizmo kaita. Jo kūriniai atskleidžia pereinamuoju laikotarpiu (nuo romantizmo prie simbolizmo) literatūroje vyravusią dvasią. Ropsas buvo artimai susijęs su Péladanu, kurio kūrybai būdinga krikščionišką misticizmą sieti su okultizmu. Šio kūrinio tema – moteris, triumfuojanti ragana, prostitutė. *Ph. © M. Bellot/RMN*

SIMBOLIZMAS



Gustav Klimt, *Bučinys*, 1908 (Austrijos galerija, Viena). Maniera padengti visą paviršių kartojant tuos pačius motyvus, kaitalioti perspektyvos planus, naudoti tam tikrus elementus, pavyzdžiui, paukščių, kurių simbolinė prasmė nėra ryški, būdinga šiam Klimto kūrybos laikotarpiui. *Ph. Photostudio Otto © Arch. Larbor/T*

Munchas, Hugo Simbergas), aistros ir meilės (Segantini, Hodleris, Rodinas); juos domino gamtos, metų laikų, sezonų kaitos temos, jie mėgo tapyti jūrą, mišką...

Savotiška priešpriešа žmogaus ir gamtos harmonijos temai (Hansas von Mareesas) – kaukių (Ensoras), pabaisų (Klingeris), visuotinio blogio, puolusio angelo (Redonas, Michailas Vrubelis) temos.

Dailininkų simbolistų, pavyzdžiui, Gustavo Klimto kūryboje, dominuoja moters figūra, simbolizuojanti meilės ir aistros dvilypumą. Jauna mergina simbolizuoja nekaltybę ir jausmingumą (Franzas von Stuckas, 1863–1928, Rossetti, Burne'as-Jonesas, Whistleris), grožį (Alphonse'as Mucha, 1860–1939), drovumą (Puvis de Chavannes'as). Kai kuriuos simbolistus ypač domina fatališkos moters (Burne'as-Jonesas, Khnopffas, von Stuckas), ištvirkėlės (Ropsas, 1833–1898) ir pavojingos moters (Munchas) temos.

Dailininkus domina laimė ir nelaimė, sapnai, košmarai, dviprasmybė, misterija, nesąmoningi poelgiai. Tuo metu toli į priekį pažengė ir medici-

na – nustatoma, kad egzistuoja pasąmonė, domimasi miego ir sapnų fiziologija. Niekam ne paslaptis Puvis de Chavannes'o fantazijos, Klingerio košmarai, Redono sapnai (Natansonas Redoną vadino „sapnų princu", nes jo veikla paremta „nuolankiu pasidavimu pasąmonei"). Garsiajame žurnale *À soi-même*, kuris buvo leidžiamas 1867–1915 m., Redonas pripažino, kad jo mokytojas – Poe, kuris, beje, sakė: „Visa, kas tikra, glūdi sapnuose." 1879 m. Redonas sukūrė seriją *Sapnai*, 1882 m. Poe garbei buvo sukurta visa litografijų serija.

Kuo labiau menininkai užsisklęsdavo savyje, tuo vienišesni jie tapdavo (Moreau, Haraldas Sohlbergas, Khnopffas, Munchas). Redonas ir Khnopffas rasdavo ramybę kurdami, jų paveiksluose daug melancholijos. Šių dailininkų saviraiškai būdinga filosofinis susimąstymas ir pesimizmas, artimas vokiečių filosofams Schopenhaueriui ir Nietzsche'ei. Tačiau, „norint eiti keliu, vedančiu vidun" (Mallarmé), nesvarbu priemonės, svarbiausia – pats tikslas. Bendro stiliaus nebuvimas ir skirtingi sprendimai, kruopšti analizė ir sintezė – pagrindiniai simbolizmo bruožai.

Simbolizmo estetika

Kai kurie dailininkai negaišdavo laiko originalios estetikos paieškoms. Jie naudodavo tai, ką jau buvo sukūrę kiti tapytojai, pavyzdžiui, Seurat puantilizmo techniką. Tai Previati, Segantini, Osbert'as, Martinas ir kt. Daug kam iš jų priimtinas Crane'o realizmas, gebėjimo derinti preciziška akademizmą ir impresionizmą jie mokėsi iš Lévy-Dhurmerio. Janas Tooropas, Henri de Groux, Léonas Frédéricas, Charles'is Maurinas, Ensoras naudoja populiarius motyvus, Whistleris ir skandinavų dailininkai keičia

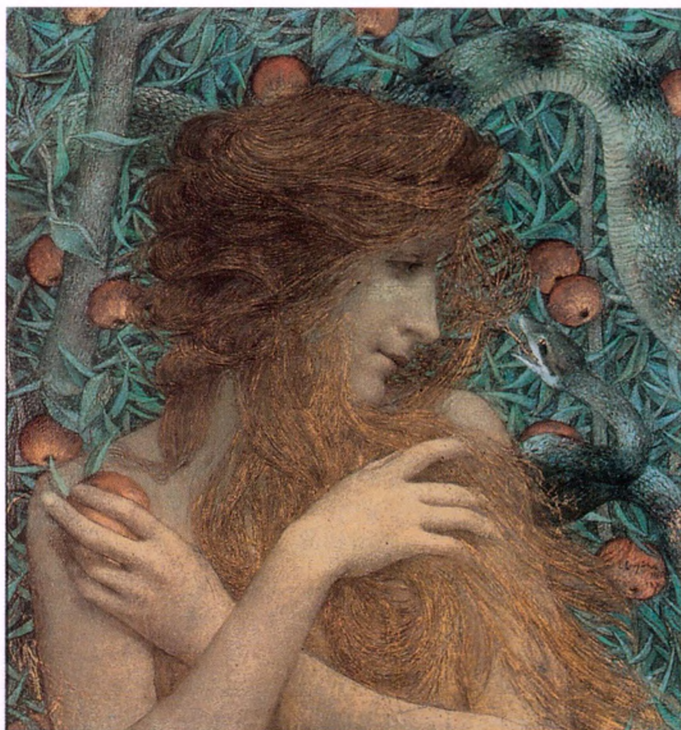
Fernand Khnopff, *Aš uždarau duris į save*, 1891 (Naujoji pinakoteka, Miunchenas). Įkvėptas Christinos G. Rossetti, dailininko prerafaelito sesers, poemos *Kas mane išlaisvins?*, tapytojas šiame paveiksle perteikia vienatvę, nerimą. Ryškios pesimistinės nuotaikos, būdingos visai simbolistų kartai. *Ph. © du musée Arch. Larbor/T*



SIMBOLIZMAS



George Watts, *Viltis*, 1885 (Tate'o galerija, Londonas). Jauna mergina bando groti vienintele išlikusia savo lyros styga. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*



Lucien Lévy-Dhurmer, *Ieva*, pastelė ir guašas, 1896 (Michelio Perinet kolekcija, Paryžius). Léonas Théveninas, analizavęs šio dailininko kūrinius, taip aiškina temos pasirinkimą: „Išvarymas iš rojaus yra stabmeldiško pasaulio simbolis, susijęs su žmogaus prigimtimi ir jutimais." *Ph. © Bulloz-DR/T*



Alphonse Osbert, *Antikinis vakaras,* 1908 (Mažųjų rūmų muziejus, Paryžius). Osbert'as buvo vienas iš ištikimiausių *Rose-Croix* salonų dalyvių. Šiame subtiliame paveiksle pavaizduotos jaunos moterys, stebinčios besileidžiančią saulę. *Ph. © Bulloz/T © ADAGP, 1999*

ir šiek tiek supaprastina kompoziciją. Visus juos žavi galimybė įvairiais simboliais perteikti savo jauseną.

Įvairiose šalyse plintantis simbolizmas turi savo kanonus. Simbolistų kūriniuose vyrauja apskritiminė kompozicija, ritmika miglota, neaiški, kontūrai vingiuoti, formos išgaunamos švelniais potėpiais, faktūra lygi, akivaizdi tendencija ignoruoti vaizdo perspektyvą, nėra erdvės pojūčio (šitai pasiekiama atsisakant antrojo arba pirmojo plano, atitinkamai išskaidant figūras paveikslo plokštumoje).

Kai kurie dailininkai ieško būdų pakeisti plastinę kalbą, vėliau ši tapybos technika buvo pavadinta kluazonizmu, arba sintetizmu (paveikslo formos apvedžiojamos tokiu pat būdu kaip vitražai arba emalis). Ši meno kryptis 1888 m. susiformavo Prancūzijoje, Bretanėje, Pont Avene. Sintetizmo meno krypties atstovų tikslas – sukurti realaus ir įsivaizduojamo pasaulio sintezę ir taip rasti tinkamiausią formą idėjai perteikti. Šios naujos koncepcijos atstovai – Bernard'as ir Gauguinas, nutapę bendrą kūrinį *Regėjimas po pamokslo,* arba *Jokūbo ir angelo kova* (1888, Edinburgas). Tai paveikslas-manifestas. Jam būdinga nesudėtinga iš japonų dailininkų perimta kompozicija, jame nėra atšešėlių modeliuotės. Bernard'as taip apibūdina kluazonizmą: „Pirmąjį paieškų etapą Dujardinas pavadino kluazonizmu. Kai vienas spalvos tonas nuo kito atskiriamas stora linija,

SIMBOLIZMAS



Paul Sérusier, *„Notre-Dame-des-Portes" maldininkų kelionė į Šatonev du Fao*, apie 1896 (Vaizduojamojo meno muziejus, Kemperas). Vienas aktyviausių dailininkų grupės *Nabis* teoretikų Sérusier domėjosi teosofija. Bretanėje, kurią dailininkas vadino savo dvasios tėvyne, jis nutapė peizažų, turinčių simbolistinių bruožų. Kartais paveikslų tematika mistinė, neįmanoma nustatyti, kokios epochos kostiumai ir personažai tuose kūriniuose vaizduojami. Nuo 1893 m. Sérusier bendradarbiavo su Lugné-Poe *Œeuvre* teatre, sukūrė teatro dekoracijų, sienų tapybos kūrinių. *Ph. E. Legrand © Arch. Larbor/T*

paveikslas labiau primena vitražą, sukonstruotą iš spalvotų į metalinį karkasą įspraustų dekoratyvinių elementų, o ne tapybos kūrinį."

Apie Bernard'ą ir Gauguiną susibūrė grupė dailininkų, jie sudaro vadinamosios Pont Aveno mokyklos pagrindą. Vienas iš jų, Paulis Sérusier, ant cigarų dėžutės nutapė garsųjį peizažą *Talismanas* (1888, Orsay muziejus, Paryžius). Jis parodė kūrinį savo bičiuliams iš Juliano akademijos. Su jais vėliau įkūrė *Nabis* grupę. Šios grupės veikloje dalyvavo Henri Gabrielis Ibels'is, Bonnard'as, Vuillard'as, Paulis Ransonas, Keras Xavieras Rousselis.

Po metų pasaulinės parodos manieže, kavinėje *Volpini*, įvyko pirmoji šių dailininkų paroda. Kritikas Aurier žurnale *Mercure de France* žavėjosi Gauguino kūryba. Dailininkas Maurice'as Denis, simbolistinės tapybos teoretikas, žurnale *Art et critique* išspausdino manifestą, kuriame teigia: „Visada reikia atminti, kad paveikslas – ne jame pavaizduotas kovinis žirgas, ne nutapyta nuoga moteris ar koks nors banalus vaizdelis. Paveikslas pirmiausia yra lygi plokštuma, kurioje tam tikru būdu sukomponuoti spalvų deriniai."

Apibūdindamas paveikslo materialumą, kurį sudaro plastinių priemonių visuma, svarbiausia iš jų Denis laiko spalvą, kitaip tariant, jis suformuluoja pagrindinę Gauguino idėją. Šis fundamentalus Denis teiginys vėliau padėjo geriau suprasti XX a. meno esmę.

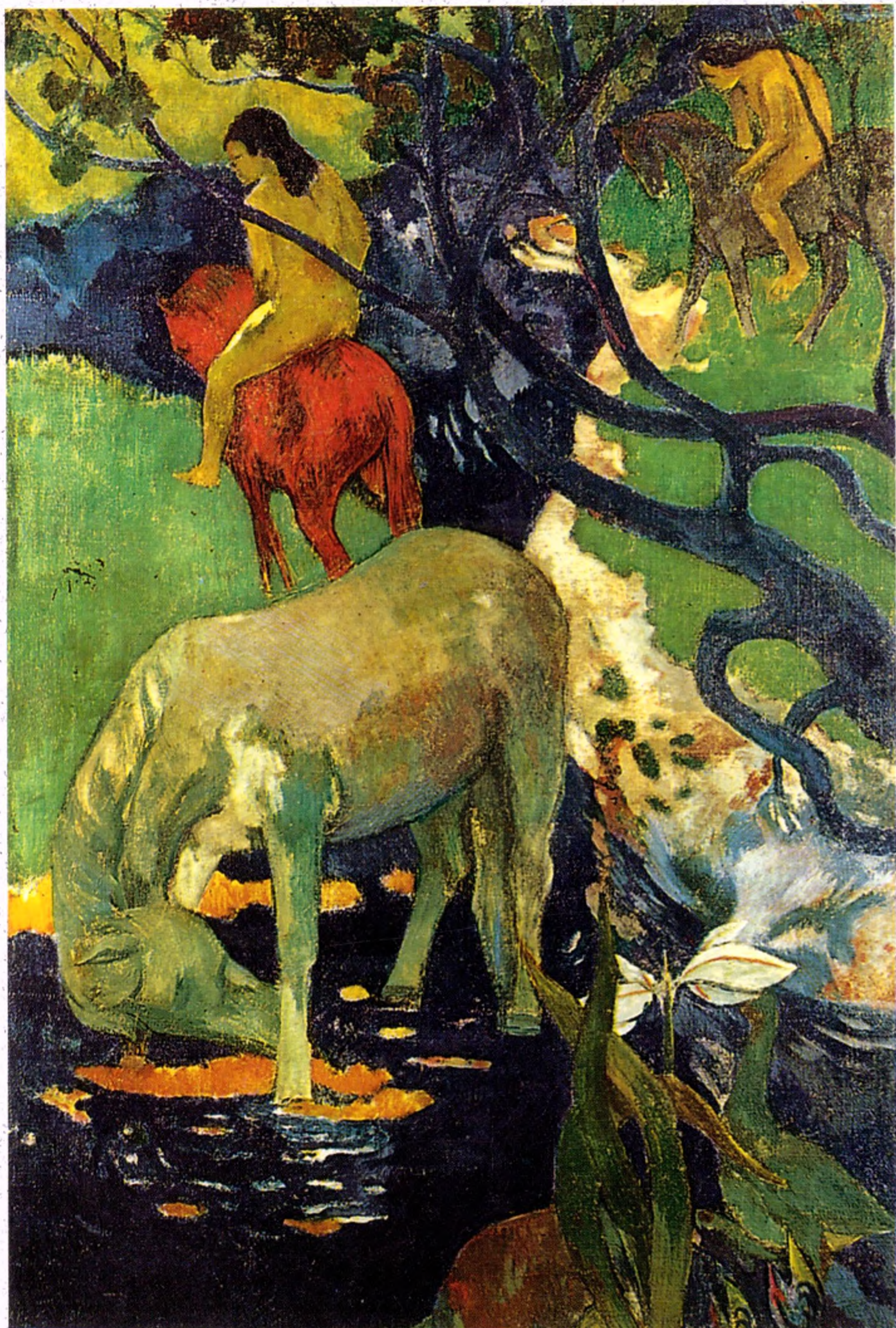
1891 m. žurnale *Mercure de France* išspausdintame straipsnyje *Simbolizmas tapyboje*, toje dalyje, kur kalbama apie Gauguiną, kritikas Aurier reziumuoja, koks turėtų būti meno kūrinys:

„1. Idėjinis, nes vienintelis jo idealas – išreikšti idėją.
2. Simbolistinis, nes ta idėja turi būti perteikta tam tikromis raiškos priemonėmis.
3. Sintetinis, nes formos ir raiškos priemonės turi būti visiems suprantamos.
4. Subjektyvus, nes vaizduojamas objektas bus jau ne tiek objektas, kiek subjekto suvoktos idėjos ženklas.
5. Dekoratyvus (išvada, rezultatas), nes dekoratyvinė tapyba tikrąja šio žodžio prasme, tokia, kokią ją suvokė senovės egiptiečiai, graikai ir primityvios tautos, yra ne kas kita, kaip meno – subjektyvaus, sintetinio, simbolinio, idėjinio – pasireiškimas."

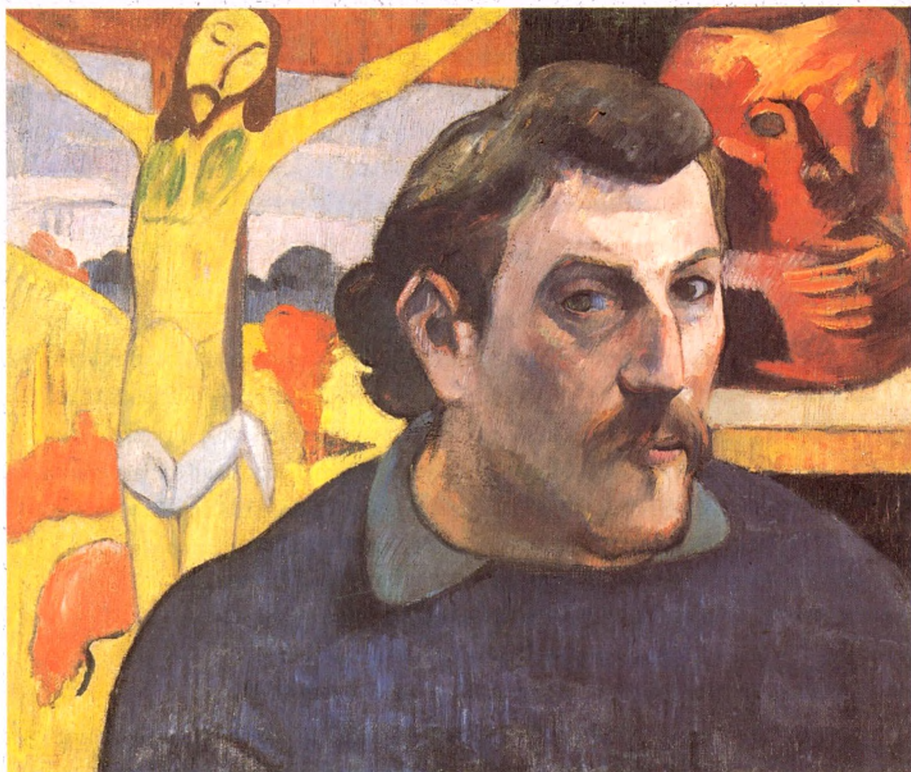
Nuo 1891 m. iki amžiaus pabaigos prancūzų simbolizmas plėtojosi ir įsiliejo į Europos simbolistų judėjimą. Prancūzų simbolistai leido žurnalus, populiariausias iš jų buvo brolių Natansonų *Revue blanche*, Voltaire'o kavinėje simbolistai rengdavo susirinkimus, jiems pirmininkaudavo Mallarmé. 1896 m. simbolistai išleido Mellerio publikaciją *Idealistinė kryptis tapyboje*, siųsdavo savo kūrinius į užsienyje rengiamas parodas.

Simbolistai tvirtina, kad tikrovė mene nevaidina svarbiausio vaidmens, kad ji – tik šydas, kaukė, už kurios slepiasi iliuzinis iškreiptų idėjų pasaulis. Tačiau toji tikrovė nematomomis gijomis susieta su kita, paslaptinga, realybe, kurią gali atskleisti tik menininko talentas. Šiame besiribojančiame su paslaptimi, mistiškame ezoteriniame pasaulyje menininkui skiriamas vos ne dvasininko vaidmuo. Simbolistai neigė, kad esama objektyvaus vizualinio pasaulio, jie tvirtino, kad svarbiausias meno uždavinys – fiksuoti tas būties problemas, kurios prieinamos tik emociniam objekto suvokimui. Jie į pirmą planą iškelia savąjį „aš", tačiau kitaip negu romantikai. Pastarieji savąjį „aš" siekė išreikšti į gamtą žvelgdami tarsi į veidrodį. Simbolistams gamta – materija, kurioje reikia ieškoti vaizdų, tinkančių jų idėjoms perteikti.

Simbolistai, neigiantys pozityviąsias vertybes, nesidomėjo modernizmu, nekūrė apibrėžto stiliaus. Pagrindinis jų siekis buvo įgyvendinti Wagnerio svajonę – menų sintezę perkelti į tapybą ir skulptūrą, literatūrą ir muziką. Bet šitai pavyko pasiekti tik kitai menininkų kartai, *art nouveau* atstovams, kurie propagavo visų menų integracijos idėją.



Baltas arklys, 1898 (Orsay muziejus, Paryžius). Iš šio kūrinio, nukopijuoto nuo Partenono reljefo, matyti, kad Gauguinas visiškai laisvai ir neįprastai renkasi spalvas; tapydamas oranžinius atspindžius mėlyname vandenyje, jis visai nekreipia dėmesio į tai, ar jos atitinka daiktus, kuriuos vaizduoja. Apie šį savo kūrinį Gauguinas yra sakęs: „Aš grįžau labai toli, daug toliau nei Partenono žirgai, – iki pat savo vaikystės žaislinių arkliukų." *Ph. © Giraudon/T*



Autoportretas, arba *Geltonas Kristus*, 1890–1891 (Orsay muziejus, Paryžius). Šis kūrinys, nutapytas Puldu miestelyje, yra iš 1889–1891 m. portretų serijos. Dailininko autoportretą įrėmina dvi simbolinės figūros: kairėje pavaizduotas Kristus yra menininko transfigūracija, o keraminis vazonas dešinėje, kurį jis padovanojo Emile'io Bernard'o seseriai Madeleine, primena, kad jis taip pat yra „laukinis". Ph. © R.G./RMN

1848. Paryžiuje žurnalisto antimonarchininko šeimoje gimsta Paulis Gauguinas. Šeima išvyksta į Peru, ten miršta Gauguino tėvas, motina Aline Chazal nusprendžia likti su vaikais Limoje.

1855. Šeima grįžta į Prancūziją. Kiek pasimokęs, Gauguinas keletą kartų įsidarbina laivuose ir išplaukia į jūrą. Būdamas Indijoje, sužino apie motinos mirtį (1867).

1871. Apsigyvena Paryžiuje. Dirba pas biržos maklerį, tuo metu susidomi piešimu ir tapyba.

1873. Lapkričio mėnesį veda danę Meete Gad, su ja susilaukė daug vaikų. 1874 m. susidraugauja su Émile'iu Schuffeneckeriu, o 1877 m. – su Pissarro.

1879, 1881, 1882. Eksponuoja savo kūrinius impresionistų parodose.

1883–1887. Pasitraukia iš tarnybos, kad galėtų atsidėti dailei. 1884 m. apsigyvena Ruane, tų pačių metų pabaigoje išvyksta į Kopenhagą. Deja, ir čia jo reikalai klostosi nekaip. Šeima verčiasi labai sunkiai, todėl dailininkas nusprendžia su sūnumi grįžti į Prancūziją.

1887. Kurį laiką pagyvenęs Pont Avene, išvyksta į Panamą ir Martiniką.

1888. Grįžęs iš Pont Aveno, daugiausia bendrauja su Émile'iu Bernard'u. Jiedu domisi kluazonizmu ir sintetizmu.

1888–1889. Spalio mėnesį atvažiuoja pas van Goghą į Arlį. Gruodžio mėnesį, po audringo dviejų dailininkų ginčo, van Goghas nusipjauna ausį. Gauguinas išskuba į Paryžių, paskui trečią kartą išvyksta į Bretanę.

1891. Iškeliauja į Taitį ir ten gyvena dvejus metus. 1895 m. užsikrečia sifiliu ir iki 1901 m. laiką leidžia Markizo salose.

1903. Gyvena audringai, daug geria, miršta nuo širdies priepuolio.

Rudens salone Paryžiuje surengiama pomirtinė Paulio Gauguino paroda, ji padaro didelį įspūdį jauniems dailininkams.

EKLEKTIKA

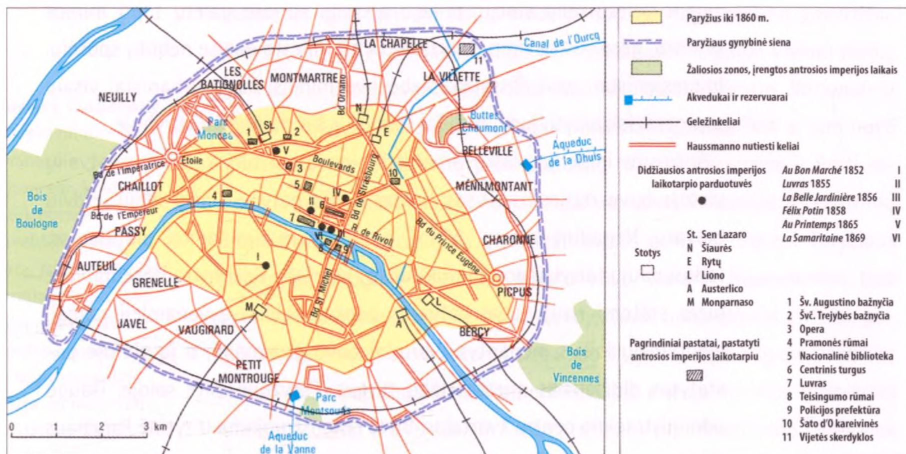
Nuo 1830 m. moderniojo stiliaus apibrėžimas tapo svarbiausia architektų problema. Kokia bus XIX a. architektūra? Ar bus sukurtas naujas, savitas šio laikotarpio stilius? Ypač akivaizdūs pokyčiai pastebimi XIX a. antrosios pusės architektūroje, skulptūroje, dekoratyviniame mene. Įsigalėjus kapitalizmui, intensyvėjant pramonės ir technikos raidai, ėmė plisti pramoninė statyba, tuo metu buvo kuriamos ir išbandomos naujos medžiagos (plienas, stiklas, cementas, gelžbetonis), taikomos modernios technikos ir programos. Naujovės buvo diegiamos atsižvelgiant į įvairių visuomenės sluoksnių materialinius ir ekonominius poreikius, naudojantis to meto mokslo laimėjimais. Paradoksalu, kad XIX a. antrosios pusės modernėjanti visuomenė ieškojo sąsajų su praeitimi, bandė jungti dabarties ir praeities stilistines formas. Mene, ypač architektūroje, ėmė formuotis stilius, vadinamas eklektika. Tarp praeities ir dabarties vertintojų įsiplieskė nesantaika. Kai kurių architektūros objektų statybai reikėjo gauti oficialų leidimą arba bent pritarimą. Svarbiausia šios nesantaikos arena tapo Paryžius, nors kiek kitokias konfrontacijos formas patyrė ir kiti didieji Europos miestai.

Urbanizacijos raida

Impresionistai paveiksluose vaizduoja jau naująjį Paryžių. Juose nepamatysi nei griaunamų namų, nei naujiems pamatams iškastų duobių, nors



Grand Opéra bulvaras, paskutinis nugriovimas, 1875 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Darbai, kuriuos Haussmannas pradėjo antrosios imperijos metais, buvo tęsiami ir trečiosios respublikos laikais.
Ph. Jeanbor
© Archives Larbor/T



Paryžiaus planas po antrosios imperijos žlugimo

visame Paryžiuje XIX a. vyko didžiulės statybos. Apie 1830 m. prasidėjęs Paryžiaus, kaip ir daugelio kitų Europos didmiesčių, modernizavimas, pasiekė kulminaciją antrosios imperijos laikais. Iš politinių ir visuomeninių paskatų, siekdamas paversti Paryžių modernia sostine, statybų reikalais domėjosi pats imperatorius; net paskyręs baroną Haussmanną (1809–1891) Senos departamento prefektu imperatorius nesiliovė tiesiogiai kištis į statybų reikalus iki pat 1860 m.

Tiek provincijos, tiek kolonijų urbanizacija buvo sėkminga dėl to, kad buvo vykdoma remiantis viena koncepcija. Paryžiaus, kitaip negu kitų miestų, generalinė rekonstrukcija buvo baigta vadovaujant vienam žmogui – Haussmannui. Laikantis dinamiško, atviro barokinio miesto koncepcijos, Paryžiaus rekonstrukcija vyko kompleksiškai. Tarp pastatų buvo įkomponuota įspūdingų architektūrinių akcentų, daug dėmesio skirta gatvių perspektyvai. Įvairių pastatų projektai buvo kuriami atsižvelgiant į būsimo statinio paskirtį, įvairios funkcinės miesto zonos sujungtos šviesiais ašiniais keliais.

Būtinybės modernizuoti Paryžių jokiu būdu negalima sieti su strateginiais policijos tikslais, nors tokios nuomonės anuomet būta. Pagrindiniai rekonstrukcijos tikslai buvo du: pagerinti sanitarinę miesto padėtį ir pritaikyti gatves, kaip susisiekimo arterijas, besiplečiančios aglomeracijos poreikiams. Po 1830 m. higienos specialistai nurodė tas vietas sostinės centre ir periferijoje, kur buvo palankiausios sąlygos epidemijoms kilti ir plisti. Per du dešimtmečius – 1832, 1848 ir 1849 m. – Paryžius išgyveno tris choleros epidemijas. Kad miestas būtų sveikesnis, jam reikėjo daugiau gryno oro ir šviesos. Tuo metu, kai dailininkai vėdindavo plaučius Barbizone ar Bretanės pajūryje, paryžiečiai kvėpuodavo grynu oru skveruose, parkuose ir medžiais apsodintose alėjose.

Mieste nuolat daugėjo atvykėlių, didėjo gyventojų skaičius, todėl reikėjo nutiesti daug naujų kelių. Plečiantis geležinkelių tinklui, dau-

gėjant geležinkelio stočių, reikėjo aikščių, kuriose galėtų tilpti minios keleivių, gero susisiekimo, kad tam tikrose miesto dalyse nebūtų spūsčių. Impresionistai, ypač Pissarro, stebėdavo minios, kurią urbanistai visaip stengėsi išsklaidyti, judėjimą. Tai matyti ir šio dailininko kūryboje.

Antrosios imperijos laikų urbanistika pasižymi tuo, kad senų gatvelių vietoje buvo nutiestas ištisas tinklas naujų gatvių, plačių alėjų, erdvių bulvarų. Negailint miesto „kūno", gatvės buvo tiesinamos, platinamos, radosi naujų taisyklingos konfigūracijos kvartalų. Rekonstruotose gatvėse buvo statomi nauji labai patvarūs penkiaaukščiai gyvenamieji namai, viduramžių laikus menantys kvartalai buvo griaunami, o jų vietoje pastatytas didžiausias mieste Halių turgus. Paryžiuje, Sitė saloje, išaugo administracinio centro kvartalas. Buvo rekonstruojama ir rytinė Paryžiaus dalis, nes anksčiau šiame paprastų žmonių gyvenamame rajone statybos vyko gana stichiškai. Vakarinėje Paryžiaus dalyje buvo daug triūsiama, kad gražėtų turtingų miestiečių kvartalai.

Orą mieste stengtasi gryninti vadovaujantis anglų pavyzdžiu: įrengiami skverai, bulvarai apsodinami medžiais. Šiems darbams vadovavo Adolphe'as Alphand'as (1817–1891). Vensano miškas Paryžiaus rytuose, Bulonės vakaruose, Biut Šomono šiaurėje ir Monsuri miškas pietuose buvo paversti nuostabiais parkais.

Prie Paryžiaus buvo prijungiamos komunos tarp miesto fortifikacijų ir aplinkkelių. Sostinės rajonų skaičius padidėjo nuo dvylikos iki dvidešimties, dalis administracinių miesto funkcijų buvo decentralizuotos, jas vykdė dvidešimt merijų. Vadovaujant François Eugène'ui Belgrand'ui (1810–1878), gatvėse padaugėjo dujinių žibintų, gyventojams imta tiekti trigubai daugiau geriamojo vandens, dvigubai pailgėjo vandentiekio vamzdynai, o kanalizacijos trasos – penkiagubai. Haussmanno statytų gyvenamųjų namų gyventojai buvo aprūpinami ir vandeniu, ir dujomis. Anuomet paryžiečiai didžiuodamiesi sakydavo: „Kiekviename Haussmanno namo aukšte yra vandens ir dujų čiaupai."

Buvo reorganizuotas ir miesto transportas. 1854 m. atlikti šį darbą patikėta Generalinei omnibusų kompanijai, 1860 m. ji įgijo monopolį penkiasdešimčiai metų. Žvelgiant į ateitį, imtasi įgyvendinti perspektyvią idėją: kad sumažėtų transporto priemonių gatvėse, 1851–1855 m. Mažuoju miesto žiedu numatoma nutiesti geležinkelį, o 1900 m. – atidaryti pirmąją metropoliteno liniją. Haussmanno pradėti darbai buvo pratęsti ir sėkmingai baigti trečiosios respublikos laikais.

Paryžiaus pavyzdžiu sekė ir provincijos miestai. Jiems plečiantis, buvo griaunamos buvusių tvirtovių sienos, tiesiami keliai į geležinkelio stotis. Lilyje nutiesta dabartinė Faidherbe'o, Marselyje – Respublikos gatvė. Liono prefektas Claude'as Vaisse'as (1799–1864) 1854–1864 m. stengėsi neatsilikti nuo Haussmanno.

Užsienio miestams Paryžius, moderni sostinė, tapo sektinu pavyzdžiu. Romoje, kuri 1871 m. tapo Italijos karalystės sostine, pagal Viviani planą, kuris turėjo būti įgyvendintas 1883–1901 m., buvo nutiestos *Nationale* ir Cavouro magistralinės gatvės. Pagal ortogonalinį planą (XIX a. jam buvo teikiama pirmenybė) Viktoro Emmanuelio rajonas vakaruose ir Prati rajonas rytinėje miesto dalyje buvo naujai perdalyti. Briuselyje iki centrinių Brouckere'o ir *Bourse* aikščių nutiesti platūs bulvarai. Sekant Paryžiaus pavyzdžiu, daugelyje Europos miestų buvo statomi Haussmanno tipo gyvenamieji namai, nors jie buvo suprojektuoti atsižvelgiant į vietos poreikius. Barselona buvo rekonstruota pagal „geriausią Europoje sisteminį planą", kurio pagrindą sudaro amerikietiškojo miesto modelis. Inžinierius Ildefonso Cerdá (1815–1876) šachmatų lentą primenančiame Lisabonos rekonstrukcijos plane (1859) pasiūlė savo garsiąsias įstrižaines, kad sumažėtų nepatogumų dėl intensyvėjančio judėjimo gatvėse. Vienoje buvo įgyvendintas kitoks rekonstrukcijos planas, pavadintas „išvirkščiuoju" Haussmanno planu. Užuot tiesinę ir platinę senąsias gatves, Vienos inžinieriai 1857 m. pradėjo griauti senas gynybines miesto sienas ir jų vietoje tiesė gatves. Po 1870 m. Vokietija, aneksavusi Elzasą ir Lotaringiją, irgi pasirinko panašią miestų rekonstrukcijos kryptį. Mece, Strasbūre, Maince ir kitur nugriautų gynybinių sienų vietoje buvo sodinami parkai, tiesiamos apželdintos alėjos. Miestai plėtėsi, tačiau istorinis jų centras, senamiestis, buvo saugomas, pavyzdžiui, išsaugota Strasbūro širdis – garsioji katedra.



Gustave Caillebotte, *Europos tiltas* (Brame'o ir Lorenceau kolekcija). Caillebotte'as paveldėjo didelį turtą, todėl dirbti jam nereikėjo. Visą savo laiką jis skirdavo tapybai, susidraugavo su impresionistais ir tapo jų mecenatu. Šis dailininkas atsiskleidė kaip asmenybė tapydamas darbininkų gyvenimo scenas, Paryžiaus vaizdus. Caillebotte'o stiliui būdingas daugiaplaniškumas, žiūrovui susidaro įspūdis, kad jis pats – vaizduojamos scenos dalyvis. Caillebotte'o kūriniuose pastebima japonų estampo įtaka. *Ph. © BL/Giraudon*

Architektūros programos

Paryžius tapo moderniu miestu ne tik todėl, kad buvo rekonstruojamas ir statomas pagal bendrąjį planą, bet ir todėl, kad buvo tinkamai parengtos architektūros programos. Paryžiuje ir kituose Prancūzijos miestuose buvo pastatyta daug administracinės ir visuomeninės paskirties pastatų. Visuomeninių pastatų idėją, pateiktą dar XVIII a., parėmė ir išplėtojo geriausi Didžiosios Revoliucijos ir imperijos laikų architektai. XIX a. antrojoje pusėje ši idėja buvo įgyvendinama. Anksčiau miestiečiai tvarkydavo reikalus senose arba restauruotose rotušėse, bet atėjo metas, kai jos būdavo perkeliamos į naujus specialiai tam pritaikytus pastatus. Kiekviename Paryžiaus rajone, kiekviename provincijos miestelyje buvo statomi naujos merijos; bibliotekos, muziejai, archyvai, teismai irgi kūrėsi naujuose pastatuose. Kadangi buvo statoma greitai ir daug, tie pastatai vis labiau standartizuojami.

Ligoninės, kalėjimai, mokyklos buvo statomi atsižvelgiant į tam tikrus reikalavimus. Labai daug pastatų statyta ir pagal originalius projektus. Prie originalios architektūros statinių galima priskirti geležinkelio stotis, prekybos pasažus (pirmasis toks pasažas Paryžiuje buvo pastatytas 1810 m.), dideles parduotuves, muziejus. Statant įvairios paskirties pastatus, neįmanoma visur taikyti vienodos programos. Pagal tą patį modelį buvo statomos, ko gero, tik miesto bibliotekos. Šalia civilinės paskirties pastatų, ypač antrosios imperijos laikais, ėmė kilti naujos bažnyčios. Politinė antrosios imperijos atrama buvo katalikai, todėl ano meto politikai galėjo didžiuotis tuo, kad remia šalių, kuriose propaguojamas katekizmas, statybas.

Visos šios programos būdingos XIX a. antrajai pusei. Pirma, jų išties buvo daug. Antra, tose programose buvo atsižvelgiama į statomų objektų paskirtį, ypač daug dėmesio skirta kiekvieno konkretaus statinio vidaus planui. Kad miestuose neplistų užkrečiamosios ligos, projektuodami ligonines, architektai numatydavo atskiras patalpas sergantiesiems infekcinėmis ligomis, kalėjimus projektuodavo taip, kad būtų galima kuo racionaliau išdėstyti sargybą. Apskritai administracinės ir visuomeninės paskirties pastatai būdavo kuriami taip, kad patalpos būtų erdvios, o laiptai platūs, kartais net monumentalūs. Geležinkelio stočių ir merijų salės būdavo projektuojamos itin didelės.

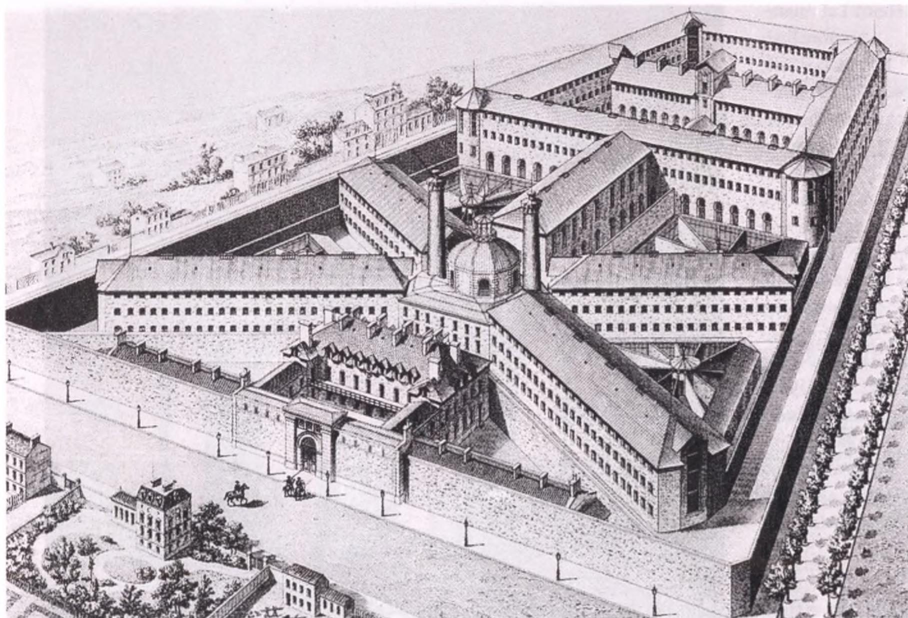
Visų šių statinių stiliai – labai įvairūs, kai kuriems naujiems pastatams, pavyzdžiui, geležinkelio stotims, statyti naudotos naujos medžiagos. Kiti architektai, priešingai, bent pastato išorę palikdavo tradicinio stiliaus. Kad ir kaip būtų, visi ano meto architektai diegdavo naujas technologijas, naudodavo naujas medžiagas. Naujuose administracinės ir visuomeninės paskirties pastatuose buvo įrengiamas centrinis šildymas, lubos ir at-

Henri Labrouste, Nacionalinės bibliotekos salė, 1854–1875, Paryžius. Labrouste'as, Antoine'o Vaudoyer ir Hippolyte'o Lebas mokinys, rekonstravo ir praplėtė Nacionalinę biblioteką. Kaip ir kurdamas Šv. Genovaitės bibliotekos interjerą (1838–1850), į projektą jis įtraukė kolonas. Kupolai patalpai suteikia daugiau šviesos.
Ph. Jeanbor © Larbor/T



ramos montuotos iš metalo konstrukcijų, muziejuose buvo įrengiamas zenitinis apšvietimas. Rekonstruojant senus pastatus, taip pat naudotos naujos medžiagos. Pavyzdžiui, restauruojant Val de Graso katedrą, buvo naudojama metalo armatūra, panaši į tą, kuri panaudota Paryžiaus operos kupolui. Nors buvo statoma naujoviškai, daugelio pastatų išorė priminė senovę. Kartais tokie statiniai būdavo panašūs į senovinių pastatų imitacijas, tačiau, šiaip ar taip, senovė buvo traktuojama gana originaliai. Šiek tiek pakeičiami laiptai, naudojama ornamentinė puošyba, bet pastatų vidaus erdvė paprastai suskirstoma itin funkcionaliai. Pavyzdžiui, funkciniu požiūriu visos naujai pastatytos merijos vienodos, nors jų išorė šiek tiek skiriasi, nes vienos merijos pastatytos mėgdžiojant Liudviko XIII, kitos – Liudviko XIV laikų baroką. Taigi jungiant įvairius architektūros stilius buvo sukurta nemažai kulto, administracinės ir visuomeninės paskirties pastatų, gyvenamųjų namų, puošiančių miestą.

XIX a. antrojoje pusėje Paryžiuje buvo statoma ne tik daug, bet ir gerai. Naujų pastatų, ypač reprezentacinių, išorę ir vidų kūrėjai puošdavo



Antoine Vaudremer, Santė kalėjimas, 1864, Paryžius. Pastatai išdėstyti žvaigždės principu, kad būtų patogiau dirbti prižiūrėtojams. (Žr. F. Narjoux, *Paris, monuments élevés par la Ville, 1850–1880*, 1881).

Dešiniajame puslapyje: **Auguste Bartholdi**, *Laisvė, nušvietusi pasaulį*, 1886, Niujorkas. Ši skulptūra žinoma kaip kolosalus antrosios imperijos laikotarpiu sukurtas paminklas. Yra dvi jos kopijos: viena – Liuksemburgo sode, kita – ant Grenelės tilto. Prancūzijos padovanota skulptūros kopija iškilo saloje priešais Manhataną. Dar viena šios skulptūros versija – *Egiptas, nešantis šviesą pasauliui* (1867) prie Sueco kanalo. *Ph. © Hoa Qui/ Grandadam S.*

raižiniais, lipdiniais, skulptūromis. Tokie objektai kaip Paryžiaus opera, Luvras ir Tiuilri sodas buvo sujungti remiantis bendru architektūriniu planu. 1870 m. buvo rekonstruota nuo gaisro nukentėjusi Paryžiaus rotušė. Trečiosios respublikos laikais mieste buvo pastatyta monumentalių eklektinių skulptūrų, eklektikos neišvengė ir dizainas. Buvo kuriami ir eklektikos stiliaus baldai. Prancūzai juos anuomet vertino gana skeptiškai, tačiau užsienyje tokie baldai turėjo didelį pasisekimą.

Daug Paryžiaus statinių buvo pastatyta pagal specialius užsakymus. Tokių objektų skaičius priklausė nuo režimų stabilumo ir ekonominio šalies pakilimo. Dalyvauti įvairiuose projektuose skatino tautinė savimonė. To laikotarpio architektų ir skulptorių kūryba meno istorijoje buvo pavadinta eklektika.

Naujas požiūris į architektūrą

Pagrindinė eklektikos idėja – iš to, kas kultūroje geriausia, kurti naują, modernią kultūrą. XIX a. besidominčios istorija visuomenės akiratis gerokai prasiplėtė. Ieškota gerų pavyzdžių ne tik labai tolimoje praeityje, bet ir to meto įvairių tautų kultūrose. Dėl to eklektika jungia į visumą viso pasaulio ir įvairių laikotarpių stilius. Tuo pat metu imta labiau vertinti nacionalinių stilių savitumą. XIX a. viduryje architektai ir menininkai papildė savo kūrybą įvairių laikotarpių, įvairių tautų kultūros paveldo



elementais. To laikotarpio meno kūriniuose galima aptikti graikų rūstumo, italų ir prancūzų renesanso grakštumo.

Menininkai sėmėsi įkvėpimo iš italų architekto, žymiausio vėlyvojo renesanso atstovo Palladio (1505–1580), taip pat iš brandžiojo renesanso atstovo Raffaello kūrybos. Didelę įtaką ano meto architektams darė Pranciškaus I, Henriko II, Liudviko XIV, Liudviko XV ir Liudviko XVI laikų menas. Menininkus žavėjo praeities meno kūrinių rūstumas, didingumas, gracingumas, rafinuotumas. Po 1860 m., be klasicizmo, vėl tapo populiarus barokas ir jo atmaina – įmantrusis barokas. Menininkai visiškai laisvai, nė trupučio nedvejodami, rinkosi vienokį ar kitokį stilių ir drąsiai jungė įvairias stilistines meno formas į visumą. Eklektikai būdinga įvairus ir laisvas, kartais keistas ir alogiškas praeities stilistinių formų jungimas. Eklektika paima iš gyvenimo tai, kas geriausia, ir susistemina.

Tai, ką savo knygoje *XIX amžiaus architektūra* teigia Claude'as Mignot, galima pritaikyti ne tik architektūrai, bet ir kitoms meno rūšims. Mignot rašo: „Kad suprastume šią architektūrą, privalome studijuoti istoriją, turime gerai suvokti situaciją, prisiminti ir žinoti, kokia architektūra žavėjo ankstesnių kartų žmones. Stengdamiesi laisvai manipuliuoti ankstesnių epochų meninėmis formomis dabar galime sukurti puikių meno kūrinių, nors kartais tokie bandymai gali ir nepavykti. Manipuliuoti nereiškia mėgdžioti, be to, istorinio patyrimo studijavimas padeda žadinti vaizduotę". Tokia praktika nėra nauja. Renesansas, kaip ir neoklasicizmas, savaip interpretavo antikinį meną. Interpretacijos tendencijos mene ypač sustiprėjo XIX a. antrojoje pusėje, po 1860 m.

EKLEKTIKA

Tuo metu labai žavėtasi vaizdingumu, plėtota net „vaizdingumo estetika". Šios estetikos ištakos glūdi XVIII a. pabaigos mene, kai parkuose buvo statomos miniatiūrinės kinų pagodos, gotikinės koplytėlės, italų kazino. Šios estetikos tendencijos ypač sustiprėjo romantizmo epochoje. Tuomet manipuliuojant įvairiomis formomis siekta sukelti ne tik estetinį, bet ir emocinį šoką. Kaip sakė François Loyer, „idėja turi būti perteikiama vaizdu".

Su šios estetikos plėtra susijusi citavimo praktika grindžiama tokiais stiliais, kuriuos nulemia archetipai – itališki namai, Olandijos rotušė, Henriko II bufetas, renesanso stiliaus knygų spinta ir t. t.

1872–1888 m. Vienoje senų įtvirtinimų vietoje iškilo pastatų ansamblis, primenantis istorinius įvykius. Neoklasicistinio stiliaus Parlamento rūmai turėjo priminti 1789 m. revoliuciją, neogotikinė rotušė – Nyderlandų burmistrų laikus, Liudviko XIV valdymo laikotarpio stiliaus universiteto pastatas – naująjį prancūzų universitetą, italų baroko stiliaus teatras – Venecijos operos pastatą.

XIX a. antrosios pusės architektūrai būdinga tai, kad statant bet kokį objektą jo paskirtis būdavo siejama su epocha, kurioje triumfavo tam tikra idėja. Neoklasicizmas tapo Prancūzijos didžiosios revoliucijos simboliu, kuriam rūstumo suteikia graikų stilius. Tas pats būdinga ir baldų dizainui. Pavyzdžiui, valgomasis apstatomas Henriko II laikų renesanso stiliaus baldais, salonas – auksuotais Liudviko XIV laikų baldais, Liudviko XVI laikų stiliaus buduaras turėjo priminti Marijos Antuanetės buduarą, šviestuvai, pritaisyti prie maurų figūrų, turėjo kelti prisiminimus apie Veneciją. Trumpai tariant, tiek pastatas, tiek interjeras turėjo priminti tam tikrą epochą, svarbiausius tos epochos įvykius ir asmenybes.



Pierre Charles Simart, imperijos princo lopšys; pagaminta iš raudonmedžio, auksuoto sidabro ir metalo, 1856 (*Carnavalet* muziejus, Paryžius). Šis per tris mėnesius sukurtas prabangus kūrinys puikiai atspindi to meto meno tendencijas. Tai eklektiškas kūrinys, turintis neoklasicizmo stiliaus bruožų. Victoro Baltard'o užsakymu Simart'as sumodeliavo didelę Paryžiaus miesto ir mažesnes dviejų genijų figūras. Bronzinė skulptūra buvo nulieta Froment-Meurice'o dirbtuvėse.
Ph. L. Joubert
© Arch. Tallandier/T



XIX a. antrosios pusės Muzikos paviljonas (Berlyno parkas Katanijoje).
Ph. © L.-Y. Loirat-Explorer/T

Iš praeities menininkai stengdavosi perimti visa, kas racionaliausia, o įgyvendindavo tai naudodami naujas medžiagas, diegdami pažangiausius mokslo atradimus. Pavyzdžiui, statant Šv. Augustino bažnyčią (1860–1871), naudotos Victoro Baltard'o (1805–1874) metalo konstrukcijos. Tokių pat konstrukcijų prireikė ir statant Frédérico Auguste'o Bartholdi statulą *Laisvė, nušvietusi pasaulį* (1886) Niujorko uosto vartuose. Johnas W. Barry ir Horace'as Jonesas naudojo metalines konstrukcijas statydami Tauerio tiltą Londone (1886–1894). Galvanoplastikos atradimai labai palengvino auksavimo darbus. Šios srities išradimais pasinaudota kuriant skulptūrą *Laisvė*, taip pat Švč. Mergelės Marijos skulptūras, kurių antrosios imperijos laikais buvo pristatyta visuose Prancūzijos miesteliuose.

Eklektika – tai stilių visuma, grindžiama įvairių stilių funkcionalumu. Atsižvelgiant į objekto paskirtį arba į norimą išreikšti idėją, būdavo pasirenkamas ir atitinkamas stilius. Įvairių stilių jungimas priklauso ir nuo krašto, kuriame statomas objektas, tradicijų. Pavyzdžiui, bažnyčios dažniausiai būdavo statomos gotikinio stiliaus, katedros – romaniškojo arba bizantiškojo stiliaus. Paminėtina Marselio katedra (1852–1893), architektas – Léonas Vaudoyer (1803–1872); Jėzaus širdies bazilika Monmartre (1876–1919), architektas – Paulis Abadie (1812–1884). Jos buvo pastatytos romaniškuoju-bizantiškuoju stiliumi pagal Perigo katedros modelį.

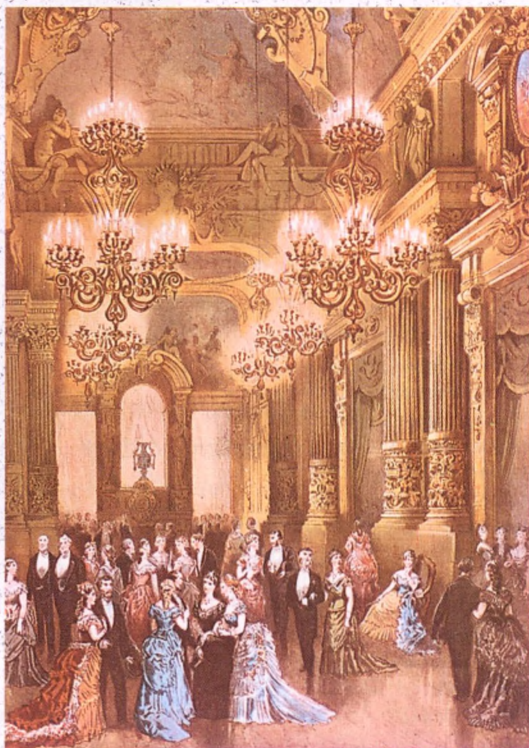
Gotikinių reminiscencijų galima įžvelgti monumentaliose Švč. Mergelės Marijos skulptūrose. Kai kuriuose statiniuose gausu elementų, būdingų

Charles'is Garnier





Grand Opéra foje, 1878, spalvota litografija (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). *Ph. Jeanbor © Larbor/T*



Grand Opéra fasado eskizas; pirmasis projektas su terasa virš lodžos, apie 1860–1862 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Naują Paryžiaus operos pastatą įsakė pastatyti Napoleonas III. Ši antrosios imperijos laikotarpiu iškilusi, anot Théophile'o Gautier, „pasaulietinė katedra", kurią suprojektavo Charles'is Garnier, buvo labiausiai pavykęs šio architekto kūrinys. Eklektinės architektūros pradininkas, kurdamas šį statinį, įdėmiai išstudijavo visas iki to meto sukurtas garsiausias konstrukcijas; jis vadovavo visiems darbams, buvo vyriausiasis statybos koordinatorius. *Ph. M. Didier © Arch. Larbor/T*

Camille Pissarro, *Operos bulvaras, saulė, žiemos rytas*, 1898 (Sen Deni muziejus, Reimsas). Pissarro, anksčiau mėgęs tapyti Luvro rūmus, nutapė penkiolika paveikslų, kuriuose vaizduojamas Operos bulvaras, Teatro aikštė ir *Saint-Honoré* gatvė praėjus dvidešimt metų nuo tada, kai buvo baigtas garsusis Haussmanno sumanytas bulvaras. *Ph. © Giraudon/T*

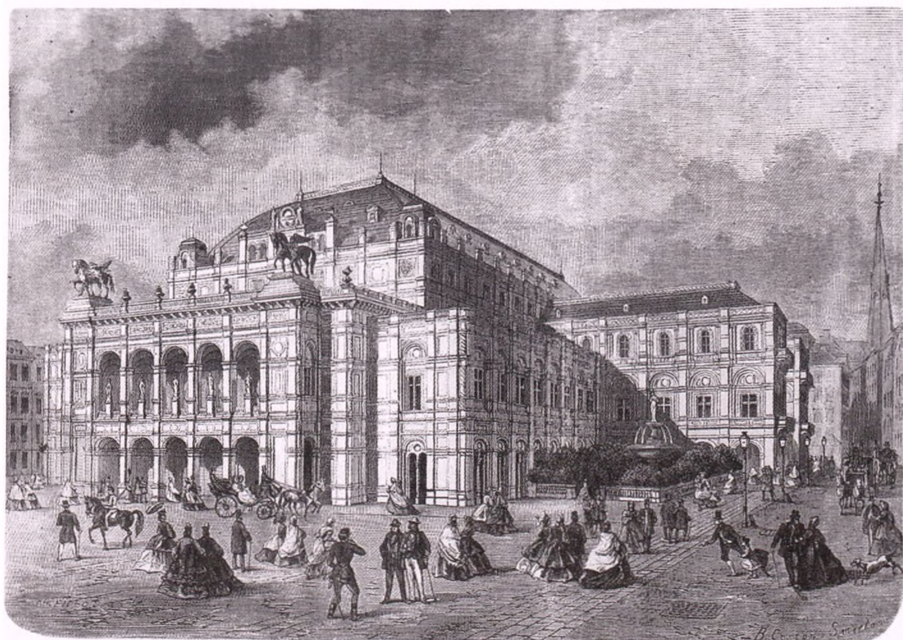
1825. Paryžiuje neturtingoje šeimoje gimsta Charles'is Garnier. Jis lankė dailės mokyklą, įsikūrusią Hippolyte'o Lebaso studijoje.
1848. Gavęs Romos premiją, įsikuria Medici rūmuose ir gyvena ten penkerius metus. Parašo studiją apie Jupiterio šventyklos Aiginoje polichromiją. Šis veikalas pakursto diskusijas apie daugiaspalvį architektūros, skulptūros ir taikomosios dailės kūrinių dekorą. Grįžęs į Paryžių, tampa miesto V ir VI rajonų architektu.
1861. Dalyvauja naujosios Paryžiaus operos projektavimo konkurse ir jį laimi. Visas jėgas iki pat 1875 m. (tada pastatas buvo baigtas) atiduoda šiam darbui. Sukuria du kūrinius: *Teatrą* (1871) ir *Naująją Paryžiaus operą* (1878–1881). Labai daug dėmesio skiria operos pastato dekorui.
Po 1875 m. suprojektuoja Paryžiaus knygynų klubo pastatą (1878–1879), Nicos observatoriją (1880–1888), keletą teatro pastatų Italijoje.
1898. Garnier miršta Paryžiuje.

viduramžių architektūrai.

Administracinės ir visuomeninės paskirties pastatams (biržoms, teismams, muziejams, bibliotekoms ir pan.) būdinga italų ir prancūzų klasicizmo stilius, reprezentaciniams objektams – itališkasis barokas. Prie žymiausių eklektikos stiliaus statinių priskirtina Paryžiaus opera (1875, architektas – Charles'is Garnier (1825–1898), Vienos operos teatras, Sen Mišelio fontanas Paryžiuje (1856–1860, architektas – Gabrielis Davioud).

Anuomet labai išpopuliarėjo oranžerijų statyba. Itin pavykusios buvo karališkosios Laekeno parko oranžerijos netoli Briuselio, kurias 1875–1876 m. suprojektavo Alphonse'as Balat (1819–1895). Kiti to meto garsūs statiniai: turgavietės (Sen Kanteno turgus, 1866), prekybos galerijos, halės (Baltard'o Centrinės halės, 1854), parduotuvė *Au Bon Marché* (1872–1889), sukurta Louis Charles'io Boileau (1837–1914), Paulio Sédille'io (1836–1900) suprojektuota parduotuvė *Au Printemps* (1882–1889), paviljonai, skirti pasaulinėms parodoms rengti, tiltai, viadukai, geležinkelio stotys ir t. t. Pavyzdžiui, prie Edinburgo B. Bakeris, J. Fowleris ir W. Arrow suprojektavo ir pastatė tiltą per Fortą (1882–1890), Vupertalyje A. Rieppelis (1893–1897) suprojektavo imperatoriaus Vilhelmo viaduką, Šv. Pankrato stotį Londone sukūrė W. H. Barlow, R. M. Ordishas (1865–1867), Vakarų stotį Budapešte – G. Eiffelis. Pastarojoje stotyje ryškus halės frontonas, o Rytų stotyje (autorius G. Rochlitzas, 1881–1884) jis įspraustas, kaip Paryžiuje, į monumentalią arką.

Eduard van der Nüll ir **August von Siccardsburg**, naujoji Vienos opera, arba Valstybės opera, Ch. Fichot graviūra pagal L. M. Kaiserį (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Imperatoriškoji Vienos opera buvo atidaryta 1869 m. gegužės 25 d.; per jos atidarymą buvo suvaidintas Mozarto *Don Žuanas*. *Ph. © Bibliothèque nationale/Arch. Larbor/T*



Pagrindinės pasaulinės parodos



Joseph Paxton, Krištolo rūmai (interjeras), Davido Robertso (1796–1864) akvarelė (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Buvo paskelbtas tarptautinis konkursas sukurti statinį pasaulinei parodai. Konkursui buvo pateikti 245 projektai. Laimėjo prancūzų architektas Hectoras Horeau, pasiūlęs sukurti labai prašmatnų pastatą iš metalo ir stiklo, bet jo projekto atsisakyta, nes paaiškėjo, kad po parodos šio statinio konstrukcijos nebus galima išardyti. Josephas Paxtonas parengė kitą projektą, šis atitiko komiteto keliamus reikalavimus. Paxtono statinys priminė pakeltus replių gniaužtus. Pasibaigus pasaulinei parodai, Krištolo rūmai buvo išmontuoti ir vėl pastatyti Sidenhame. Rūmai sudegė per gaisrą 1937 m.
Ph. © Bibliothèque nationale/Arch. Larbor/T

Apie 1850 m. Prancūzija, sekdama kitų valstybių pavyzdžiu, sumažino muito mokesčius. Parodose, kurios buvo rengiamos XIX a. pirmojoje pusėje, stengtasi pademonstruoti tik nacionalinės pramonės laimėjimus, bet vėliau imta rengti ir pasaulines parodas; jose būdavo populiarinama ne tik įvairių šalių pramonės naujovės, bet ir menas.

1851. Londone, Haid Parke, surengiama pirmoji pasaulinė paroda pagal inžinieriaus Josepho Paxtono (1801–1865) projektą. Iš standartinių fabriko gamybos metalo, medžio, stiklo detalių pastatytas parodų paviljonas pavadinamas Krištolo rūmais *(Crystal Palace)*. Vėliau tokio tipo pastatų buvo pastatyta Miunchene ir Niujorke. Beje, Paxtonas pirmasis sudarė eskizinį metalinių konstrukcijų dangoraižio projektą.

1855. Paryžiuje, Eliziejaus laukuose, pagal Vielo projektą iš metalo ir betono pastatomi Pramonės rūmai. Juose vėliau buvo rengiamos pasaulinės parodos. 1900 m. šis statinys nugriaunamas ir jo vietoje pastatomi Didieji rūmai *(Grand Palais)*. *Alma* aikštės pakraštyje esančiame paviljone surengiama tapytojo Courbet realistinių kūrinių paroda.

1867. Paryžiuje, Marso laukuose, iš Eiffelio ir Krantzo sukurtų metalo konstrukcijų pastatoma Mašinų galerija, šalia, *Alma* aikštėje, surengiamos personalinės Courbet ir Manet kūrinių parodos.

1873. Viena tais metais patiria finansinį krachą. Surengiama personalinė Courbet kūrybos paroda.

1878. Paryžiuje pastatomi du nauji pastatai: vienas laikinas Marso laukuose, kitas visam laikui ant Šajo kalvos. Pagal architekto Gabrielio Davioud (1824–1881) projektą pastatomi Trokadero rūmai, o ant Šajo kalvos – Bourdais rūmai. Vėliau Bourdais rūmai buvo nugriauti, o jų vietoje pagal architekto L. Boileau projektą pastatyti Šajo rūmai (1937). Surengiama garsaus amerikiečio dailininko Tiffany stiklo dirbinių paroda.

1889. Paryžiuje surengiama didžiausia XIX a. pasaulinė paroda. Pagal architekto Charles'io Dutert'o (1845–1906) ir inžinieriaus Contamino projektą pastatoma garsioji Mašinų galerija (1910 m. ji buvo nugriauta) ir pats svarbiausias parodos objektas – prancūzų inžinieriaus Eiffelio bokštas. Šis statinys – 300 m. aukščio, jame yra trys platformos. Kavinėje *Volpini* surengiama dailininkų sintetistų kūrybos paroda.

1897. Briuselis–Tervuerenas: Belgijoje oficialiai pripažįstamas *art nouveau*. Architektams Hankarui, Serrurier-Bovy ir Henry van de Velde'ei pasiūloma apipavidalinti tris Kongo rūmų sales.

1900. Paryžius. Iškyla Didieji ir Mažieji rūmai, pastatomas Aleksandro III tiltas. Didžiulio pasisekimo sulaukia paroda *Menas 1900*. Išgarsėja Gallé. Sukuriama armuoto betono technologija. Surengiama Rodino kūrinių paroda.

XIX a. antrosios pusės architektai ir menininkai rinkosi stilių pagal tai, kokią idėją norėjo išreikšti. Pavyzdžiui, baroko stilius, kurį reformacijos ir kontrreformacijos šalininkai stengėsi panaudoti siekdami įamžinti Bažnyčios jėgą ir didybę, simbolizavo triumfo idėją. Paryžiaus operos fasadas puošnumu nė kiek nenusileido Luvrui ir Tiuilri rūmams, jis tarsi simbolizavo antrosios imperijos buržuazijos triumfą. Po 1879 m. komunarų amnestijos Paryžiaus komunos dalyvis skulptorius Jules'is Dalou (1838–1902) sukūrė skulptūrą *Respublikos triumfas* (1879–1899). Ji buvo pastatyta Tautos aikštėje, Paryžiuje. Įkvėptas Rubenso paveikslo *Religijos triumfas,* šis skulptorius siekė būti naudingas respublikai ir demokratijai; jo manymu, tinkamiausias stilius, kuriuo galima išreikšti Liudviko XIV laikų pompastiškumą ir spindesį, yra barokas. Kad ir kaip būtų, šio skulptoriaus kūrybai būdinga realistiškumas, demokratiškumas.

Paryžiaus operos stogo kampus puošia skulptūros, vaizduojančios žmogų, sulaikantį lekiančius žirgus. Ši tema perimta iš skulptoriaus Antoine'o Coysevoxo (1640–1720), sukūrusio Marli parkų statulas. Dabar šio skulptoriaus kūrinių muliažų galima pamatyti Paryžiuje, Eliziejaus laukų pradžioje. Ant dešinio Paryžiaus operos akroterijo pastatyta Eugène'o Lequesne'o (1815–1887) skulptūra *Renomė, tramdanti Pegasą* (1866–1870); Carrouselio nišas puošia Antonino Merscié (1845–1916) skulptūra *Menų genijus* (1877); ant šiaurės vakarų Aleksandro III tilto pilono stovi Emmanuelio Frémiet (1824–1910) skulptūra *Mokslų Renomė* (1898–1899); Didžiųjų rūmų Karalienės kiemelio kampe yra Georges'o Récipono (1860–1920) skulptūra *Triumfuojanti harmonija* (1900).

Šokio menas Prancūzijoje suklestėjo XVIII a. Žymiausias antrosios imperijos laikų skulptorius Jeanas Baptiste'as Carpeaux (1827–1875) sukūrė šedevrą – skulptūrą *Šokis.* Pernelyg modernus meninis jos sprendimas net sukėlė skandalą. Bet Paryžiaus operos pastatas ir ši skulptūra buvo vieni iš labiausiai nusisekusių to meto architektūros ir meno kūrinių.

Realistinis stilius, kurį labiau vertino skulptoriai animalistai, leido išreikšti istorinės realybės idėją. Realistine maniera Dalou sukūrė *Mirabeau atsako Dreux-Brézé* (1883–1891, bronza, Burbonų rūmai, Paryžius), *Paminklą darbui* (1889–1898); realistinių skulptūrų taip pat sukūrė Frémiet. Tai skulptūros *Galų vadas ir romėnų raitelis* (1864 ir 1866, bronza, Sen Žermenas prie Lė), *Žana d'Ark* (1874, Piramidžių aikštė, Paryžius). XIX a. 8-ajame dešimtmetyje skulptūroje ėmė dominuoti realistinis stilius, netrukus jis tapo oficialus. Tai liudija faktas, kad atstatyta Komunos laikais sudeginta Paryžiaus rotušė buvo papuošta realistinėmis skulptūromis. Šis stilius pakeitė klasicizmo stilių. Realistiniu stiliumi, vadovaujant Hectorui Lefueliui (1810–1881), apie 1855 m. buvo dekoruojamas Luvras.

Jean Baptiste Carpeaux, *Šokis*, 1869 (Orsay muziejus, Paryžius). Dabar Paryžiaus operos dešinėje fasado pusėje stovi šios skulptūros muliažas. Garnier, kaip ir Charles'is Le Brunas Liudviko XIV laikais Versalyje, jo paties žodžiais tariant, „stebino menininkus ne tik matmenų tikslumu, bet ir pačiais siužetais, figūromis, spalvų sodrumu, stiliaus ir kompozicijos savitumu". Atsisakius bendradarbiauti Pierre'ui Jules'iui Cavelier, architektas pasirinko Carpeaux, šis ir sukūrė tokį šedevrą. *Ph. © Lagiewski/RMN*



EKLEKTIKA

Jules Dalou, *Respublikos triumfas*, 1879–1899 (Tautos aikštė, Paryžius). Šiuo barokinio stiliaus skulptūriniu ansambliu autorius siekia išreikšti savo asmenines, politines ir menines nuostatas. Pastatyta buvusioje Sosto aikštėje, kuria Liudvikas XIV ir karalienė 1660 m. triumfuodami įžengė į Paryžių, skulptūra žvelgia į miesto centrą. Be to, šis monumentas stovi darbininkų kvartale, kuriame 1848 m. įsižiebė revoliucija. Kūrėjas pagerbia taikią Respubliką, amnestavusią komunarus.
Ph. J.-L. Charmet © Larbor/T



Stilius, įkvėptas renesanso dvasios, atspindi humanistines ir pasaulietines idėjas. Norėdamas išreikšti šias idėjas, stengdamasis pabrėžti Paryžiaus I rajono merijos civilinę paskirtį, Jacobas Ignazas Hittorffas (1792–1867) gotikinio stiliaus pastatą dekoravo ankstyvojo renesanso stiliumi, pavyzdžiui, rozetė ir baliustrada panaši į kaimynystėje stovinčios Šv. Jeronimo bažnyčios rozetę ir baliustradą. Toks pat polinkis pasireiškė kuriant baldus: Beurdeley graviūromis puošta renesanso stiliaus knygų spinta (1867, privati kolekcija), riestų formų frontonas ir su įkvėpimu pagamintas karnizas primena humanizmą ir epochą, kai radosi pirmos didžiosios spausdintų knygų bibliotekos.

Po 1870 m. pralaimėto karo, po Paryžiaus komunos vis daugiau skulptorių ėmė kurti renesanso stiliaus skulptūras. Toje epochoje jie įžvelgė žmonių patriotinių jausmų dramą. Šią temą Rodinas (1840–1917) įkūnijo skulptūroje *Bronzos amžius* (1875–1876, Rodino muziejus, Paryžius). Iš pradžių šią skulptūrą autorius buvo pavadinęs *Nugalėtasis*. Norėdamas skulptūrą humanizuoti, padaryti universalesnę, 1877 m. Briuselio parodoje Rodinas eksponavo ją jau be ieties ir pavadinęs kitaip.

Beje, kiekvienas menininkas galėdavo kurti skirtingų stilių pastatus. Pagal architekto Théodore'o Ballu projektą populiariajame XI Paryžiaus rajone buvo pastatyta romaniškojo stiliaus Šv. Ambraziejaus bažnyčia (1865); kitame, prekybiniame, kvartale tas pats architektas pastatė brandžiojo renesanso stiliaus Švč. Trejybės bažnyčią (1861–1867).

Panašiai kūrė ir skulptorius Dalou. Skulptorius ir dizaineris Albert'as Ernestas Carrier-Belleuse'as (1824–1887) Paryžiaus operos pastato didiesiems laiptams sukūrė prašmatnius antropomorfinius toršerus, o du kandeliabrai, kuriuos jis suprojektavo apie 1862 m., yra neorenesansinio stiliaus (Mineapolis, JAV).

Kartais tame pačiame kūrinyje būdavo derinami keli stiliai. Pavyzdžiui, pagrindinis Paryžiaus operos fasadas yra vadinamojo spalvotojo stiliaus, gyvavusio Venecijoje; kartais šis stilius neteisingai buvo vadinamas baroko stiliumi. Šonai, imperatoriškosios rotondos ir puošybos elementai – daugiau klasikinio stiliaus. Administracijai skirti pastatai buvo Liudviko XIII stiliaus. Požeminė dalis – Pranciškaus I laikų stiliaus, didžiųjų laiptų forma – barokinė.

Tokie skirtingi stiliai viename statinyje paryškina kiekvieno pastato savitumą.

Tokia pat stilių įvairovė būdinga ir skulptūrai. Apie savo kūrinį *Gloria Victis* (1874, Mažieji rūmai, Paryžius) Antoninas Mercié yra sakęs taip: „Tobulos kūno formos simbolizuoja atgimimą, barokinė kompozicija, pati kūrinio dvasia – herojinį nužengimą nuo kryžiaus." Auguste'o Clésinger (1814–1883) skulptūros, puošiančios Paryžiaus geležinkelio Šiaurės stotį, yra neoklasikinio stiliaus. Tai rodo, kokia didelė svarba buvo teikiama tokios paskirties statiniams. Monumentalus stoties pastatas buvo tarsi moderniojo pasaulio šventovė.



Auguste Rodin, *Bronzos amžius*, bronza, 1876 (Rodino muziejus, Paryžius). Ši skulptūra buvo sukurta grįžus iš kelionės po Italiją, kur Rodinui didelę įtaką padarė Michelangelo kūriniai. Prieš kurdamas šią skulptūrą, dailininkas įdėmiai studijavo modelio anatomiją. Jis nepaisė akademinių to meto kanonų. *Ph. L. Joubert © Larbor/T*

Šiandien eklektiką galima vertinti kaip keistą praeities stilistinių formų jungimo sistemą. Suprantama, kodėl ji ilgą laiką buvo peikiama. Viduramžiškus statinius priminė ne tik labai svarbūs objektai, bet ir dauguma kitų statinių, kur kas mažiau svarbių. Reikėtų pridurti, kad tuo metu buvo statoma daug įvairiausios paskirties pastatų, jų stiliai būdavo skirtingi, o architektai stengdavosi taikyti naujausias statybos technologijas. Tiek daug ir tokių puošnių pastatų dar niekada iki tol nebuvo statoma.

Žymiausias dekoratyvinės tapybos atstovas buvo Puvis de Chavannes'as, kitų dailininkų kūrybai būdinga akademizmas, praeities šlovinimas; jų kūrinių siužetai – dažniausiai alegoriniai.

Paryžiaus operos puošyboje, kurią sukūrė Paulis Baudry, galima įžvelgti didžiųjų italų Carrachi ir Pietro da Cortonos tradiciją. Tokio tipo dekoras būdingas XIX a. antrosios pusės architektūrai. Paulis Baudry ir daugelis kitų

menininkų, kūrusių ir stačiusių administracinės ir visuomeninės paskirties objektus, dekoravusių bažnyčias, siekė suteikti eklektinio stiliaus architektūrai kuo daugiau vientisumo.

Be oficialios paskirties pastatų, daugėjo ir privačių eklektinio stiliaus statinių, juos statant buvo naudojamos moderniausios technologijos, naujos medžiagos. Tuo metu pagal modernius projektus buvo restauruotos Pjerfono (architektas Viollet-le-Ducas) ir Liudviko II Bavariečio pilys. Aristokratai ir stambiosios buržuazijos atstovai statydinosi prabangius rūmus ir įspūdingas vilas.

Nedidelių individualių gyvenamųjų namų projektavimo lyderiai buvo anglai. Paryžiaus, Vienos ir Berlyno panoramą gerokai pakeitė nauji riboto aukščio nuomojami daugiabučiai namai, nuolat vyko centrinių kvartalų rekonstrukcija.

JAV, priešingai negu Europoje, pastatų aukščio niekas neribojo. Tuo metu, kai Europa turėjo tik vieną „dangoraižį" – garsųjį Eiffelio bokštą (1889), Niujorke, Bostone, Čikagoje, Detroite išaugo komerciniai dangoraižių kvartalai ir miestų vaizdas pasikeitė iš esmės. Dangoraižiai tapo XX a. vakarietiško miesto vizitine kortele.

Dešiniajame puslapyje: **Pierre Bonnard,** *Peniuaras,* apie 1890 (Orsay muziejus, Paryžius). Viena iš *art nouveau* formavimosi paskatų buvo dailininkų, siekiančių dailės, literatūros ir muzikos sintezės, polinkis į simbolizmą. Vienas iš pagrindinių jų tikslų buvo noras kaip galima labiau suartinti įvairius menus. Deja, ne viską jiems pavyko pasiekti.
Ph. © Jean/RMN
© ADAGP, 1999

ART NOUVEAU: MENŲ SINTEZĖ

„Modernistai visada ieškojo stiliaus ir formos darnos, kad galėtų geriausiai perteikti savo epochos dvasią", – taip yra pasakęs prancūzų architektas, architektūrologas Eugène'as Violett-le-Ducas (1814–1879).



Idėja kurti meną, kuris tarnautų žmonėms, regis, galėjo būti įgyvendinta XIX a. pabaigoje, kai atsirado moderno atmaina – *art nouveau* (pranc. „naujasis menas"). Šis menas skatino kūrėjus išsilaisvinti iš visų stilistinių praeities suvaržymų. Europoje *art nouveau* menas buvo kuriamas 1892–1910 m., jis ypač išpopuliarėjo 1896 ir 1903–1904 m.

Įvairiuose kraštuose susikūrė daugybė skirtingais vardais vadinamų centrų, pavyzdžiui: *modern style* (modernusis stilius) Didžiojoje Britanijoje, *stile floreale* (floristinis stilius), *stile inglese* (angliškasis stilius), *liberty* Italijoje, *Jugendstil* Vokietijoje, *arte joven* (jaunasis menas), *modernisto* (apytikslis vertimas „moderniškumas") Ispanijoje, *Sezessionstil* (secesijos stilius) Austrijoje, *art nouveau* (naujasis menas) Prancūzijoje ir Belgijoje. Pastarosiose dviejose šalyse termino *art nouveau* kilmė yra skirtinga. Belgijoje šį terminą pirmieji pavartojo žurnalo *Art modern* (1881) steigėjai Mausas ir Picard'as. Nuo 1844 m. diskutavę su tais menininkais, kurie sakydavo, kad privalu išsaugoti senąsias tradicijas, jie pasiskelbė esantys naujojo meno propaguotojai. Prancūzijoje garsus paveikslų pardavėjas, Tolimųjų Rytų meno specialistas Samuelis Bingas 1895 m. Provanso gatvėje 22 atidarė savo parduotuvę su iškaba *L'Art nouveau.*

Nauja meno funkcija

Šiais terminais iš esmės yra apibūdinamas architektūros ir dekoratyvinio meno stilius. Būtent šių meno sričių dailininkai buvo jų

Dešiniajame puslapyje: **William Morris,** *Medvilninis audinys;* sukurta pagal Morriso piešinį (Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas). 1903 m. architektas Henry van de Velde sakė: „Be jokios abejonės, Johno Ruskino ir Williamo Morriso kūryba sustiprina mūsų norą kurti, skatina ir provokuoja atnaujinti dekoratyvinio meno ornamentiką ir formas." Tai tipiškas Morriso piešinys, jam būdinga kompozicinė simetrija, raiškūs stilizuotų augalų ornamentai, banguotos linijos. *Ph. E. Tweedy © Larbor/T*

iniciatoriai. Tapyba niekada nedominavo *art nouveau* atstovų kūryboje. Atvirkščiai, XIX a. viduryje ji prarado pranašumą ir tapo tik dekoro elementu.

Nabistų idėjų propaguotojas Verkade teigė, kad „tapyba neturi uzurpuoti laisvės, kuri ją izoliuoja nuo kitų menų". Architektūra nėra visų menų motina, o iš visų meno rūšių svarbiausias esąs dekoratyvinis menas. Tačiau kaip tik architektai toliau plėtojo dailininkų idėjas, norėdami suteikti ansambliui vientisumo, domėjosi interjero dekoru ir stengdavosi nupiešti net smulkiausias jo detales.

Art nouveau stilius mažiausiai paveikė skulptūrą, tačiau grafikų kūrybai padarė didžiausią įtaką. Šiuo stiliumi buvo sukurta daug graviūrų, litografijų, afišų, plakatų, knygų iliustracijų, viršelių.

Art nouveau formavosi tuo pačiu metu kaip ir simbolizmas. Vienų menininkų kūryboje šios tendencijos pasireiškė vienu metu, kitų – pakaitomis, apie jas buvo rašoma tuose pačiuose leidiniuose, kai kurie menininkai net artimai bendravo, nors jų estetinės pažiūros skyrėsi. Ir vieni, ir kiti dailininkai eksponavo kūrinius tose pačiose parodose, pavyzdžiui, Briuselyje parodoje *Libre Esthétique* (pranc. „Laisvoji estetika"), atviroje visiems menininkams. Be to, jie lankydavo anarchistų, socialistų būrelių susirinkimus, dalyvavo pažangiosios buržuazijos sambūrių veikloje, kur buvo skleidžiamos naujos idėjos. Prie *art nouveau* sklaidos prisidėjo ir tai, kad menininkai gaudavo įvairių užsakymų.

Art nouveau estetika grindžiama dviem pagrindiniais principais: pirma – menas yra vieningas, antra – menas kuriamas visiems. Remiantis pirmuoju principu, buvo stengiamasi į visumą sujungti įvairias meno rūšis; antrojo principo esmė – kasdieneje buityje naudojami daiktai turi būti meniški, dekoratyvūs. Toks sprendimas – atsakymas filosofams ir menininkams, diskutavusiems, ar įmanoma meno ir technikos sintezė. Senovės graikai šią problemą buvo išsprendę savaip. Jie visus menus suskirstė į „laisvuosius" ir į tuos, kurie „kuriami rankomis". Vėliau atsirado terminai „aukštasis menas" ir „žemasis menas". Vykstant pramonės revoliucijai, plėtojantis mašinų gamybai, iškilo intelektualaus ir rankų darbo meno, kitaip tariant, meno ir pramonės, sąveikos problema. Vėliau ji peraugo į diskusiją apie menininko ir amatininko bendradarbiavimą, apie galimą naudos ir grožio vienovę.

Meno visiems idėja formavosi kylant kai kurių visuomenės sluoksnių materialinei gerovei, ji tapo filosofijos, propaguojančios meno vaidmenį siekiant suvienyti (arba supriešinti) visuomenę, dalimi. Buvo atgaivinti planai prisidėti prie naujos visuomenės gimimo.

Antrojoje XIX a. pusėje ir ypač 9-ajame dešimtmetyje, sparčiai plintant socialistinėms idėjoms, Europą užvaldė geresnio gyvenimo vizija. Prie šios idėjos įgyvendinimo aktyviai prisidėjo ir menininkai – gražėjo





Arthur H. Mackmurdo, Knygos *Vreno miesto bažnyčios* frontispisas, 1883. Ši iliustracija – puikus *art nouveau* pavyzdys. Būdinga šio stiliaus savybė – banguotos linijos. *Ph. © DR/T*

buityje naudojami daiktai, menas ėmė skverbtis į visas gyvenimo sritis. Norint geriau suprasti *art nouveau*, būtina žinoti šiuos objektyvius veiksnius.

Angliškasis *Arts and Crafts*

Anglija pirmoji davė atsakymą į klausimus, kurie darė įtaką Europos menui du paskutinius XIX a. dešimtmečius. Tai rūpėjo ir Williamui Morrisui (1834–1896), *Arts and Crafts* (angl. „Menas ir amatai") judėjimo įkūrėjui. Šis judėjimas padėjo pagrindus *art nouveau* krypčiai. Paradoksalu, bet Morrisas buvo tarp tų menininkų, kurie ragino kolegas laikytis praeities tradicijų, nors *art nouveau* atstovai siūlė jų atsisakyti ir būti visiškai laisviems.

Morrisas buvo Johno Ruskino sekėjas. Šis dailininkas, kaip ir prerafaelitai, ypač veikė jo estetines pažiūras (žr. skyrių „Simbolizmas", 597 p.). Morrisas labai domėjosi gotikos menu ir propagavo grįžimą į gamtą. Jis aukštino viduramžių dailiuosius amatus kaip bedvasės pramoninės civilizacijos priešpriešą, atmetė mašinizmą, ragino dailininkus ir amatininkus nepamiršti dailiųjų amatų. 1861 m. Morrisas su kolegomis įkūrė baldų, sienų dekoravimo, metalo kalinių, audinių, apmušalų, vitražo dirbtuvių įmonę. Prerafaelitai Rossetti, Burne'as-Jonesas, Brownas šioje veikloje dalyvavo kaip „tapybos, skulptūros, baldų ir vitražo meno darbininkai". Ši įmonė buvo uždaryta 1875 m. 1881 m. Morrisas daugiausia laiko skyrė kretono – tankaus, standaus medvilninio audinio, audžiamo drobiniu pynimu iš dažytų verpalų, – gamybai. Šis audinys buvo naudojamas baldams apmušti ir drapiruotėms. 1891 m. Morrisas susidomėjo spaustuvininko darbu, įkūrė leidyklą su spaustuve.

1888 m. Morrisas įsteigė *Arts and Crafts Exhibition Society* (Meno ir amatų eksponavimo draugiją). Po jo mirties šiai draugijai vadovavo Crane'as. Morrisas dalyvavo darbininkų judėjime, 1882 m. susidomėjo socializmo idėjomis, buvo vienas iš Socialistų lygos kūrėjų.

XIX a. 9-ajame dešimtmetyje veiklą pradėjęs judėjimas *Arts and Crafts* ragino menininkus grįžti prie gotikos, kurti amatininkų gildijas, kaip buvo daroma viduramžiais. Kai kurioms iš jų vadovavo architektai, dalyvavę judėjime *Domestic Revival* („Privataus namo atnaujinimas"); jį Morrisas pritraukė į *Arts and Crafts*. Pavyzdžiui, garsus ano meto architektas Arthuras H. Mackmurdo (1871–1947), kurdamas knygos *Vreno miesto bažnyčios* (1883) viršelį, naudojo floristinius motyvus, būdingus naujojo meno stilistikai. Šia kryptimi dirbo Charlesas R. Ashbee (1863–1942), Charlesas A. Voysey (1857–1941) ir Bailie Scottas (1863–1945). Pastarasis drauge su Ashbee pastatydino Naujuosius rūmus Darmštate. Visų

šių architektų viduramžiškos idėjos ir Morriso amatininkiškas tobulumas prarado reikšmę, kur kas svarbesnė tapo paskirties koncepcija. Be to, braižytojai, kaip antai Crane'as, sėmėsi žinių apie gotiką iš anglų poeto ir dailininko Williamo Blake'o kūrybos ir iš japonų meno, kurį Anglijoje propagavo Jamesas Whistleris.

Aiškinamoji estetika Prancūzijoje

Morriso idėjos, prigijusios Europoje labai išpopuliarėjusiame *art nouveau*, ir Violett-le-Duco mokymas padėjo naujosios estetikos pagrindus.



Eugène Grasset, *Pavasaris*, vitražas, 1884 (Dekoratyvinio meno muziejus, Paryžius). Eugène'as Grasset – vienas įžymiausių *art nouveau* atstovų. Remdamasis japonų meno pavyzdžiais, bandė suderinti gotiką su ornamentine linija. *Ph. L. Joubert © Larbor/T*

Savo mokymą Violett-le-Ducas išdėstė *Aiškinamajame XI–XVI a. prancūzų architektūros žodyne* (1854), *Pokalbiuose apie architektūrą* (pirmasis šio veikalo tomas buvo išleistas 1863 m., antrasis – 1872 m.) ir garsioje parodoje, kurią 1880 m. surengė Kliuni rūmuose. Šis prancūzų architektūrologas savaip apibūdino tektonikos principus, formos priklausomybę nuo konstrukcijos. Pasak jo, kūrinio formą turi lemti statinio funkcionalumas ir medžiaga, o ne estetiniai principai. Puošyba turi atitikti konstrukcijos paskirtį. Violett-le-Ducas yra pasakęs šią garsią frazę: „Statinio puošyba – ne drabužis, o raumenys ir oda".

Šis architektas konkrečiai atsakė į klausimą apie statinio struktūros, medžiagos ir puošybos vienovę, ir tai buvo vienas iš svarbiausių *art nouveau* architektų estetikos principų. Totalaus, visa aprėpiančio meno koncepciją Violett-le-Ducas išdėstė *Aiškinamajame Karolingų Renesanso epochos prancūzų baldų žodyne* (1858–1875).

Violett-le-Ducas gamtos mokslui skyrė ypatingą dėmesį; puošyboje, kaip ir viduramžių menininkai, jis dažnai naudodavo floristinius ir animalistinius motyvus. Didelę įtaką jam padarė Eugène'as Grasset (1845–1917). Pastarasis apipavidalino Larousse'o kūrinį *Aš sėju į visas keturias puses*, sukūrė baldų, vitražų eskizų, knygų ir katalogų viršelių, dekoratyvinių pano. Kurdamas šis architektas vadovavosi principu „menas visiems". Jis parašė knygą *Augalas ir jo ornamentai* (1897), XIX a. pabaigoje ji buvo labai populiari tarp dekoratorių.

Japonų menas skatino naują požiūrį į gamtą. Japonų dailininkai savo mene augalinius motyvus perteikdavo kaip nevaržomą arabeskų žaismą, fluidų spinduliavimą. Tam neliko abejingas nė vienas menininkas. Ryškiausias šios krypties atstovas – graveris, tapytojas, keramikas Félixas Bracquemond'as (1833–1914).

Noras žengti koja kojon su epocha, būdingas visiems *art nouveau* kūrėjams, skatino ieškoti naujų raiškos formų. Meniniai ieškojimai buvo paremti globalia esaties koncepcija. Iš esmės racionalistinis požiūris lėmė siekį derinti statinio struktūrą ir jo funkcijas. Buvo pradėtos naudoti naujos medžiagos, pavyzdžiui, metalas ir stiklas. Dėl metalo naudojimo statiniuose Ruskino ir Violett-le-Duco nuomonės nesutapo. Pirmasis čia įžvelgė architektūros nuosmukį, antrasis tvirtino, kad naudojant metalą architektams atsiveria kur kas daugiau galimybių įgyvendinti savo sumanymus. Naudojant naują techniką, gamyba tapo pigesnė. Buvo siekiama tobulinti detales nepaverčiant darbo amatininkiškumu. Atsiradus naujai technikai ir medžiagoms, atsirado ir naujų formų. Pagaliau susiformavo ir nauja dekoro koncepcija: medžiaga, jos apdirbimo būdas, funkcija, struktūra – viskas nukreipiama į vieną tikslą, tai yra visuotinės vienovės siekį.

Šio stiliaus atstovai pirmenybę teikdavo linijai, ypač geometrinei, be to, buvo populiarios linijos, atkartojančios augalinius motyvus. Daug

dėmesio buvo skiriama kūrinio išorei, menininkai stengdavosi pateikti kaip galima geresnės kokybės žurnalų viršelius, plakatus, iliustracijas ir kt. Trumpai tariant, norėta rasti modernų ir „naudingą" stilių.

Namo statybos menas

Naujos struktūros, medžiagų, ornamentų, stiliaus, formos paieškos pagaliau davė rezultatų ir *art nouveau* jau galėjo būti tinkamai atstovaujamas. Šis stilius buvo pripažintas ir gerai įvertintas 1900 m. pasaulinėje parodoje. Visai Europai buvo viešai paskelbta, kad tarp meno centrų į pirmą gretą išsiveržė ir Briuselis.

Belgijos sostinė, turinti pasakiškus Kongo turtus, buvo intelektualų, įvairių skonių, įvairių meno srovių atstovų susibūrimo vieta, atvira avangardizmui. Ji turėjo didelę įtaką formuojantis keturiems *art nouveau* atstovaujantiems architektams: Victorui Horta (1861–1947), Henry van de Velde'ei (1863–1957), Pauliui Hankarui (1859–1901) ir Gustave'ui Serrurier-Bovy (1858–1910).

Victoras Horta 1893 m. baigė pirmąjį kūrinį, kuriam taikė *art nouveau* kriterijus. Pagal jo projektą buvo pastatyta Tasselio vila. Architektas pasiūlė erdvų ir lankstų planą, neišskaidytą ir tuščią erdvę, kokią buvo įmanoma sukurti drąsiai naudojant naujas medžiagas. Viduje vadinamoji

Henry van de Velde, Bloemenwerfo gyvenamasis namas Briuselio priemiestyje, 1895. Williamo Morriso projektas *Raudonas namas* įkvėpė ir kitus architektus. Van de Velde, vengdamas didelių išlaidų, pasirinko kuklų variantą. *Ph. © F. Loze/Archipress*





Solvay vilos centriniai laiptai, 1895–1900, Briuselis (L. Wittamero-Decamps'o nuosavybė). Šių laiptų apdailos elementas – neoimpresionistinio stiliaus kūrinys. Jį nutapė belgas Théo van Rysselberghe'as (1862–1926), vienas iš grupės XX įkūrėjų.
Ph. © du collectionneur DR/T



Solvay vilos valgomasis, 1895–1900, Briuselis, 1895–1900 (L. Wittamero-Decamps'o kolekcija). Armand'as Solvay, chemijos pramonės magnatas, paprašė pakviesti geriausią miesto architektą. Horta pritaikė lanksčius planus ir tuščias atsiveriančias erdves; tai atitiko buržuazinio gyvenimo reikalavimus.
Ph. © du collectionneur DR/T

1861. Belgijos mieste Gente batsiuvio šeimoje gimsta Victoras Horta. Nuo dvylikos metų mokosi muzikos konservatorijoje, o kai jam sukanka penkiolika, ima studijuoti architektūrą. Septyniolikametis jaunuolis dvejiems metams įsikuria Paryžiuje ir dirba kartu su garsiu architektu dekoratoriumi Jules'iu Debuyssonu.
1880. Apsigyvenęs Briuselyje tęsia mokslą Meno akademijoje, kuriai tuomet vadovauja karaliaus rūmų architektas Alphonse'as Balat. Nors pastarajam menininkui labiau imponavo klasikinė architektūra, jis sukonstravo ir garsiąsias Laekeno oranžerijas.
1886. Suprojektuoja tris namus Gente, *Douze-Chambres* gatvėje. Apie septynerius metus jis skiria architektūros plastikos studijoms.
1890. Balat užsakymu kuria monumentą, kuriame turi būti įkomponuotas belgų skulptoriaus Jefo Lambeaux bareljefas *Žmogiškosios aistros*.
1893. Kūrybinius sumanymus įgyvendina statydamas Tasselio vilą (Turino gatvė 12, Briuselis). Tai nuliūdina Balat ir sukelia visuomenės pasipiktinimą, bet jau po metų, 1894 m., šiuo statiniu susidomi Europos architektai ir dekoratoriai. Įspūdinga laiptų aikštelė, simetrinis planas sudaro įdomią namo erdvę. Rūpindamasis detalėmis Horta, įkvėptas ištaigingos augalijos karalystės, pateikia viešbučio dekoro modelius. Šio statinio grindų mozaikos, metaliniai parapetai, freskomis ištapytos sienos ir vitražai – *art nouveau* manifestas.

Ernesto Solvay vila pastatyta šiek tiek vėliau. Gerai apgalvota kiekvienos detalės funkcija, viskas atlikta taip, kaip nurodė architektas.
Po 1900 m. architektūroje vėl galima įžvelgti klasikinių bruožų. Jų neatsisako net 3-iojo dešimtmečio novatoriai.
1947. Victoras Horta miršta Briuselyje.

Horta linija išsiskleidžia visame name, ypač žymiuosiuose laiptuose. Po šio užsakymo buvo kitų, juos įgyvendindamas tiek viduje, tiek išorėje Horta panaudojo visas geležies ir stiklo jungties galimybes. 1895 m. pagal Horta projektą buvo pastatyta Solvay vila, 1895–1899 m. – Liaudies namai, kuriuos užsakė Darbininkų partija (jie buvo sugriauti 1965), Aubecqo vila (1899–1900), 1901 m. – didžiulė parduotuvė *À l'innovation* (ši parduotuvė buvo sugriauta 1966–1967 m.). Visų šių tipiškų *art nouveau* pastatų interjerą irgi kūrė Horta. Jo kūrybai būdinga skoningos puošybos detalės, vingiuotos linijos, dinamiška forma.

Horta niekada nebuvo architektūros teoretikas, o van de Velde studijavo ir pats dėstė naujosios architektūros teoriją, domėjosi naujojo stiliaus metodais, kurie, anot jo, galėtų padėti menininkams nusikratyti praeities naštos ir būti laisviems renkantis raiškos būdus ir priemones. 1890 m. jis nutarė daugiau laiko skirti ne tapybai, o architektūrai ir taikomiesiems menams. Remdamasis Morrisu, tačiau nesilaikydamas jo idėjos apie mašinų atmetimą, van de Velde teigė, kad menas turi atitikti kasdienybės jam keliamus reikalavimus ir kad architektas dekoratorius privalo prisidėti prie pasaulio atnaujinimo, t. y. turi siūlyti logika pagrįstas formas. Pirmasis jo, kaip architekto, kūrinys buvo Bloemenwerfo gyvenamasis namas, pastatytas Briuselyje 1895 m. Jis paprastas ir funkcionalus, tačiau kaip ir Tasselio vila, pastatyta pagal Horta projektą, sukėlė visuomenės polemiką. Kai kuriems kritikams nepatiko tai, kad kuklūs baldai buvo priešinami su prašmatniais sietynais, durų rankenomis ir kt. Šis namas labai sužavėjo Bingą. Sau jis užsisakė dinamiškesnių linijų baldus. Meieris-Graefe, kuriam van de Velde sukūrė puikų stalą (apie 1899, Niurnbergas), 1899 m. pakvietė architektą į Berlyną. 1901–1902 m. didžiojo kunigaikščio Sakso Veimariečio kvietimu van de Velde apsigy-

Henry van de Velde, Meierio-Graefe's rašomasis stalas, apie 1899. Šis rašomasis stalas funkcionalus, atsižvelgiant į formą ir paskirtį parinktas nesudėtingas dekoras. *Ph. © Lauros-Giraudon/T*



Hector Guimard, Béranger pilaitės centrinės durys, 1894–1898, Paryžius, XVI rajonas, La Fontaine'o gatvė. Šių garsių grotų piešinyje vyrauja stilizuoti augaliniai motyvai. Kompozicija – asimetrinė, dinamiška. *Ph. © F. Eustache/ Archipress*



veno Veimare – ketino čia „padėti industrinio meno pamatus". Veimare 1908 m. van de Velde įsteigė Dailiųjų amatų mokyklą. Ten nebuvo mokoma apie įvairius stilius. 1919 m. jis pasikvietė į talką architektą Walterį Gropijų (1883–1969), kad padėtų jam baigti kūrinį, kuris ateityje buvo pavadintas Bauhauzu.

Tuo pačiu metu kaip Horta ir van de Velde dirbo ir du mažiau žinomi dekoratoriai, daug prisidėję prie *art nouveau* stiliaus formavimo. 1893 m. Hankaras savo paprastam gyvenamajam namui sukūrė dekoratyvinį fasadą. Jis rėmėsi japonų menu, kuris davė pradžią tiesių linijų architektūrai.

Serrurier-Bovy, pirmasis supažindinęs menininkus su *Arts and Crafts* judėjimu, ragino architektus išsaugoti „švelnias vingiuotas baldų linijas". Prieš 1905 m. sukurti baldai, kuriuos fabrikai gali gaminti žmonėms ir kuriuos patys žmonės gali pasigaminti, buvo surenkamųjų baldų pradžia.

XX a. pradžioje Belgijoje įvyko didelių permainų. *Art nouveau* judėjimas patyrė daug nuostolių: 1901 m. mirė Hankaras, van de Velde išvyko gyventi į Vokietiją, 1903 m. Horta grįžo prie akademinių formų, Serrurier susidomėjo naujomis estetikos tendencijomis. Belgų kūryba padarė didžiulę įtaką Europos ir ypač Prancūzijos menui.

Menas kiekvienam ir visiems

Paryžius ir Nansi buvo du pagrindiniai Prancūzijos *art nouveau* judėjimo centrai. Formuojantis naujam stiliui, Paryžiuje didelę įtaką turėjo paveikslų pardavėjas Samuelis Bingas, bendravęs su įvairių skonių, įvairiausių pažiūrų ne tik Europos, bet ir JAV dailininkais. Amerikiečio Louiso C. Tiffany (1848–1933) firmai jis pateikė užsakymą pagaminti vitražus pagal prancūzų dailininkų eskizus, belgui Henry van de Velde'ei – baldų komplektus ir t. t. Bingas *art nouveau* judėjimą darė tarptautinį, plėtė savo įtaką, ypač Vokietijoje, prisidėjo prie parduotuvės *La Maison moderne* kūrimo; ją Julius Meieris-Graefe (1867–1935), Berlyne leidžiamo žurnalo *Pan* redaktorius, atidarė 1897 m. (žr. skyrių „Pagrindiniai *art nouveau* periodiniai leidiniai", 604–605 p.).

Vienas iš garsiausių to meto menininkų buvo architektas dekoratorius Hectoras Guimard'as (1867–1942). Jo vardas Paryžiuje tapo *art nouveau* sinonimu, mat šis architektas buvo garsiųjų metropoliteno stotelių, sukurtų pagodų stiliumi ir dekoruotų augalų motyvais (1899–1904), autorius. Šio dailininko kūrybai didelę įtaką padarė kelionė į Angliją 1894 m., Horta sukurta Tasselio vila, kurią jis išvydo 1897 m., ir šio garsaus architekto patarimas „gerai įsižiūrėti į kiekvieną augalo stiebelį, žiedą

ir lapelius". Guimard'as 1894–1898 m. suprojektavo Castelio Béranger namą, Paryžiaus miesto fasadų konkurse tas namas, laimėjęs pirmąją vietą, tapo labai garsus.

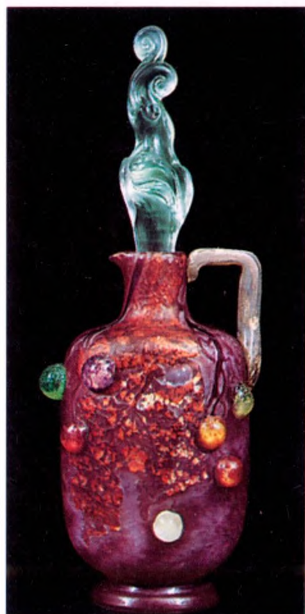
Kurdamas projektus, Guimard'as vadovavosi trimis principais: logikos, harmonijos ir jausmų. Garsiausi jo kūriniai: Coillot namas (1897) Lilyje, Paryžiaus Humbert'o de Romans'o koncertų salė (1897–1901; vėliau sugriauta), Orgevalio namas (1905), viešbutis Mozarto bulvare 122 (1910), *Mazzara* viešbutis La Fotaine'o gatvėje ir kiti garsūs statiniai. Kaip ir Belgijos architektai, Guimard'as naudojo daug įvairių detalių, kambarius apstatydavo dailiais, estetiškais baldais.

Be Guimard'o, Paryžiuje kūrė garsus Prancūzijos architektas Frantzas Jourdainas (1847–1937). Savo nuomonę apie *art nouveau* jis išdėstė esė *Gatvės menas* (1892). Garsiausias Jourdaino kūrinys – *Nouvelle Samaritaine* parduotuvė Nr. 2 (1905). Projektuojant šį statinį, buvo siekiama išsaugoti estetinę pastato struktūros ir medžiagos vertę, nes 1935 m. jo dekoras buvo apgadintas.

Tikslas, kurio siekė architektai dekoratoriai, tai yra kurti meną kiekvienam ir visiems, buvo artimas ir amatininkų požiūriui. Teisybė, pastarieji nesiekė globaliai spręsti gyvenimo problemų, jie labiau domėjosi kasdieniškais dalykais.



Louis Majorelle, baldų komplektas (Nansi mokyklos muziejus). Šis baldžius mėgo baldų kampus puošti auksuotos bronzos vandens lelijomis ir orchidėjomis. *Ph. G. Mangin © Larbor. DR/T*



Émile Gallé, unikali vaza, sukurta 1900 m. Paryžiuje vykusiai parodai (privati kolekcija, Paryžius). Gallé, Nansi mokyklos atstovas, įkvėpimo sėmėsi iš augmenijos ir iš simbolistų kūrybos. *Ph. J.-L. Charmet © Larbor/T*

Paryžiuje išgarsėjo dailininkas Georges'as de Feure'as (1868–1943). Jis ne tik tapė, bet ir kūrė įspūdingus baldus, sieninius kilimus. Ornamentuotojo Alexandre'o Charpentier (1856–1909) Champrosay vilos salės įranga (1901) dabar eksponuojama Paryžiuje, Orsay muziejuje. Puikius baldus kūrė Eugène'as Gaillard'as (1862–1933), čekų dailininkas piešėjas Alphonse'as Mucha (1869–1939) išgarsėjo teatro afišomis, sukurtomis garsiai prancūzų aktorei Sarah Bernhardt, ir juvelyro Fouquet parduotuvės dekoracijomis (1900–1901, *Carnavalet* muziejus, Paryžius). Juvelyras auksakalys René Lalique'as (1860–1945) ir Georges'as Fouquet (1862–1957), kurdami naujo tipo papuošalus, naudojo augalinius motyvus.

Nansi įkurta mokykla atliko svarbų vaidmenį *art nouveau* judėjimo veikloje. Émile'is Gallé (1846–1914) žinomas kaip menininkas, sukūręs stiklinių auksu inkrustuotų vazų; jis naudojo simbolistinę gėlių, vabzdžių ir pan. puošybą. 1884 m. Gallé domėjosi baldžių dirbiniais, pats juos kūrė. Louis Majorelle'is (1859–1929) pateikė užsakovams kuklių, paprastų formų baldų, puošybai dažnai naudodavo bronzą. Eugène'as Vallinas (1856–1922), bažnytinių baldų specialistas, sukūrė savo namams įdomių formų ir linijų baldus. Broliai Daumai – Auguste'as (1853–1909) ir Antoninas (1864–1930) – buvo garsūs stikliai, jiems didelę įtaką padarė Gallé kūryba. Victoras Prouvé (1858–1943) bendravo su daugeliu menininkų kaip dekoratorius. René Wieneris (1859–1939) įgijo puikią knygrišio reputaciją.

Visi čia išvardyti dailininkai, ypač Gallé, buvo labai veiklūs, būrė apie save *art nouveau* propaguojančius menininkus. Geriausias pavyzdys jiems visada buvo architektai, gebantys išspręsti medžiagos ir struktūros derinimo problemas ir plėtoti dekoratyvumo architektūroje koncepciją.



René Lalique, šukos su gaidžio galva; auksas, emalis, ametistas, kaulas, 1898 (Gulbenkiano kolekcija, Lisabona). *Ph. © Hansmann, avec autorisation de Lalique SA/T © ADAGP, 1999*

Sklaida Europoje

Émile Gallé, ranka; dumbliai, kriauklės, graviruotas krištolas su inkliuzais ir aplikacijomis, 1904 (Orsay muziejus, Paryžius).
Ph. © H. Lewandowski/ RMN



Belgijos ir Prancūzijos dailininkai puošybai dažniausiai naudodavo augalinius motyvus, o anglosaksų šalių menininkams artimesnis buvo abstraktusis, linijinis, geometrinis dekoras, nors jie neatsisakydavo ir kitokių sprendimų. 1990 m. Paryžiuje vykusioje pasaulinėje parodoje dominavo augaliniai motyvai, o 1902 m. Turine vykusios pirmosios tarptautinės moderniojo dekoratyvinio meno parodos pagrindinis motyvas buvo linijinės ir geometrinės formos. Tuo metu anglosaksų kraštuose, kur, kaip minėta, radosi įvairesnių dekoro variantų, egzistavo itin aktyvūs *art nouveau* judėjimo centrai.

Anglijoje, kur kilo šis judėjimas, *art nouveau* idėjos dažniausiai būdavo skelbiamos žurnale *Studio* (1893), jis turėjo didelę reikšmę populiarinant *art nouveau.* Pavyzdžiui, Glazge veikė stipri *art nouveau* kūrėjų grupė *Keturi*, kurią subūrė škotų architektas, vienas moderno ir funkcionalizmo pradininkų Didžiojoje Britanijoje Charlesas Rennie Mackintoshas (1868–1928). Dailininkai savo kūriniuose geometrines linijas, dažniausiai vertikales, siekė derinti su lengvomis vingiuotomis linijomis, pavyzdžiui, kurdami Hilhauzą (1902–1903, Helensburgas), pirmosios ponios Cranston arbatinės *Willow* (1903) arba Meno mokyklos (1906–1909) interjerą. Labiausiai pavykęs buvo pastarasis darbas.

Apie Mackintosho veiklą daugiausia buvo žinoma Anglijoje ir Prancūzijoje, tačiau garsas apie jo darbus netrukus pasklido ir Austrijoje bei Vokietijoje. Šis žmogus darė didelę įtaką architektui Josefui Hoffmannui (1870–1956), kuris plėtojo ortogonalių formų teoriją ir praktiką. Ruskino ir Morriso gerbėjas Hoffmannas, įkvėpimo sėmęsis iš *Arts and Crafts* judėjimo dalyvių kūrybos, irgi mokėsi iš Anglijos architektų dekoratorių. 1900 m. Hoffmannas pakvietė Mackintoshą padėti jam įrengti aštuntosios Secesiono parodos salės.

Pagrindiniai *art nouveau* periodiniai leidiniai

Prie *art nouveau* plitimo Europoje labai prisidėjo specialūs periodiniai leidiniai*, beje, kur kas daugiau nei simbolistų spauda, nors ir vienų, ir kitų paskirtis buvo tokia pati. *Art nouveau* leidiniai tapo menininkų, palaikančių šią modernizmo atmainą, pagrindiniais rėmėjais. *Pan* ir *Ver Sacrum* derino tekstą su grafiniu vaizdu. Pirmaisiais leidimo metais žurnalą Jugend iliustravo 175 dailininkai.

Vokietija

BERLYNAS

Insel („Sala"), 1899.

Pan, 1895; steigėjai – Julius Meieris-Graefe ir Otto Julius Bierbaumas; pasižymėjo atvirumu visoms Europos meno srovėms

DARMŠTATAS

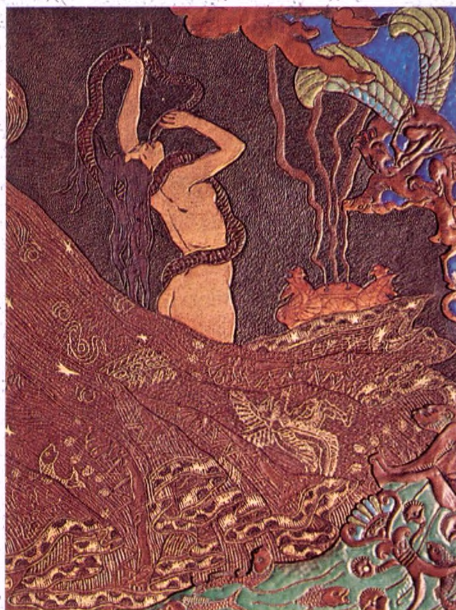
Deutsche Kunst und Dekoration („Vokiečių menas ir dekoras"), 1897; steigėjas – Alexandre'as Kochas.

Kunst und Dekoration („Menas ir dekoras"), 1897.

Zeitschrift für Innendekoration („Interjerų dekoravimo laikraštis"), 1889; steigėjas – Alexandre'as Kochas.

MIUNCHENAS

Dekorative Kunst („Dekoratyvinis menas"), 1897; leidinio *Art décoratif* vokiškas leidimas.



René Wiener – Knygos *Salomba* viršelis, apie 1890–1893 (Nansi mokyklos muziejus). Viršelis sukurtas vadovaujantis principu „menas visur". Viršelių menu domėjosi ne tik knygrišiai, bet ir architektai Arthuras H. Mackmurdo ir Henry van de Velde.

Ph. G Mangin © Larbor, DR/T

Jugend („Jaunystė"), 1896; iš čia kilo jugendo stiliaus pavadinimas.

Simplicissimus, 1896; satyrinis žurnalas.

Anglija

LONDONAS

Evergreen („Visada žalia"), 1895.

Hobby Horse („Medinis arklys"), 1894; steigėjas – Selwynas Image'as (1849–1930).

Studio („Studija"), 1893; tarptautinės reikšmės žurnalas.

Yellow Book („Geltonasis sąsiuvinis"), 1894; taip pat ir simbolistų leidinys.

Austrija

VIENA

Andere („Kita"), 1903; vienadienis leidinys apie vakarietišką kultūrą Austrijoje.

Interieur („Interjeras") 1900.

Kunst und Kunsthandwerk („Menas ir dailieji amatai"), 1898; steigėjas – Arthuras von Scala.

Ver Sacrum („Šventasis pavasaris"), 1898; taip pat ir simbolistų leidinys.

Belgija

BRIUSELIS

Art moderne („Modernusis menas"), 1881, taip pat ***Van Nu en Stracks*** („Apie šiandieną ir apie tai, kas vyko neseniai") 1893; rašė ir apie simbolizmą.

Ispanija

BARSELONA

Jonventut („Jaunystė"), 1900; Jugend atitikmuo.

MADRIDAS

Arte joven („Jaunas menas"), 1901; steigėjas – Pablo Picasso.

Prancūzija

PARYŽIUS

Art et décoration („Menas ir dekoras"), 1897; mėnesinis modernioji meno žurnalas.

Art décoratif („Dekoratyvinis menas"), 1898; tarptautinis pramoninio dizaino ir dekoro žurnalas.

Revue blanche („Baltasis žurnalas"); artimas ir simbolizmui.

Revue des arts decoratifs („Dekoratyvinio meno žurnalas"), 1880; steigėjas – Dekoratyvinio meno centro sąjunga.

Italija

BERGAMAS

Emporium, 1895; redaktorius – Vittorio Pica (1864–1930). Tematika panaši kaip žurnalo *Studio.*

TURINAS

Art decorativa moderna („Modernus dekoratyvinis menas"), 1892.

Giovanne artista moderno („Jaunasis menininkas modernistas"), 1902.

---

* Prie leidinio pavadinimo nurodoma jo įsteigimo data.



Charles R. Mackintosh, Hilhauzo interjeras, 1902–1903, Helensburgas, netoli Glazgo. Ponia Cranston, patikėjusi Mackintoshui apipavidalinti keturias arbatines, paprašė rekonstruoti ir jos namą. Architektas, anksčiau labai mėgęs augalinius motyvus ir geometrines formas, sukūrė interjerą, kuriame dominuoja paprastesnės – vertikalios ir horizontalios – linijos. Banguojančios linijos, daugiausia naudotos tais atvejais, kai būdavo norima perteikti natūralistinius motyvus, čia naudojamos tik tekstilės darbuose. *Ph. J. Maryniak © Larbor (by courtesy of the Royal Incorporation of Architects in Scotland), DR/T*

Secesionas – austrų *art nouveau* atstovų judėjimas. Jis susikūrė 1897 m. kaip priešpriešа mene įsigalinčiai eklektikai. Secesiono menininkai 1898 m. įsikūrė pastate, kurį sukonstravo Josephas Olbrichas (1867–1908). Jis, kaip ir Hoffmannas, buvo architekto Otto Wagnerio (1841–1918) sekėjas. Secesiono dailininkai rengdavo daug parodų, jie būrėsi apie austrų simbolistų žurnalą *Ver Sacrum*, kuris buvo leidžiamas 1898–1903 m. 1905 m. šio žurnalo veikla nutrūko. Secesionui vadovavo Gustavas Klimtas ir Wagneris, pastarasis dar 1895 m. ėmė laikytis „moderniosios architektūros" principų.

Hoffmannas, *art deco* (nuo 1925) propaguotojas, sekdamas anglų pavyzdžiu, įkūrė organizaciją *Vienos dirbtuvės* (1903–1919) ir pats aktyviai dalyvavo jos veikloje. Jis pastatė gyvenamųjų namų ir kitų pastatų Vienoje, 1905–1911 m. – Stockleto rūmus Briuselyje, šie rūmai išgarsėjo kaip organiškas, kruopščiai iki smulkiausių detalių apgalvotas ansamblis. 1907 m. Vokietijoje buvo įkurtas Verkbundas – menininkų ir pramonininkų susivienijimas.

Vienoje *art nouveau* propaguotojus dažnai lydėdavo skandalai, todėl ne vienas menininkas nutarė išvykti svetur. Hoffmannas apsigyveno Briuselyje, Olbrichas 1899 m. išvyko į Darmštatą. Pastarajame mieste, kaip ir Miunchene, buvo labai svarbus menininkų, atstovaujančių jugendo stiliui, centras. Jame būrėsi vokiečių dailininkai ir amatininkai.

Vokietijos moderniojo meno sklaidos išskirtinis bruožas yra tas, kad šioje šalyje, skirtingai nei Anglijoje ar Prancūzijoje, buvo leidžiama labai daug šį meną propaguojančių žurnalų. Jiems teko nemenkas vaidmuo ne vieno dailininko ir meno teoretiko biografijoje. Juos iliustruodavo talentingi dailininkai. Didelę įtaką šiai meno krypčiai padarė van de Velde. Nuo 1899 m. didžiuosiuose dailininkų susibūrimo centruose jis rengdavo konferencijas - skaitydavo viešus pranešimus. Vokietijoje labai svarbios buvo dailininkų dirbtuvės - modernistų susibūrimo centrai. Tarp jų garsiausia buvo Darmštate įsikūrusi *Künstlerkolonie* („Menininkų kolonija").

Šios pakraipos dailininkams didelę įtaką padarė mecenatas Hesse, skatinęs architektus projektuoti pastatus nesilaikant kanonų, laisvai rinktis baldus ir puošybos elementus. Visi, kas tik norėjo, galėjo kurti „totalaus meno kūrinius". Olbrichas nutarė eiti kitu keliu. Jis pasirinko paprastą linijinį stilių, kuris tuo metu buvo labai populiarus Vienoje. Juo sekė anglai, vėliau - van de Velde, kai statė Naujuosius rūmus. Toji įtaka ryški ir Peterio Behrenso name (1901).

Aktyviausia grupė susidarė Miunchene, ten visi menininkai mažiau dėmesio skyrė tapybai, kad galėtų dalyvauti kuriant meną ir amatą jungiančias dirbtuves. Šiems menininkams vadovavo Hermannas Obristas (1862-1927). Otto Erckmannas (1865-1902) buvo pamėgęs augalinius motyvus, Richardui Riemerschmidui (1868-1957) rūpėjo, kaip tinkamiau ir racionaliau išdėstyti baldus erdvėje. Augustas Endellis (1817-1925) Miunchene suprojektavo garsiąją fotografijos studiją *Elvira* (1897-1898; vėliau ji buvo nugriauta). Lygus, asimetriškas jos fasadas nulėmė ir šiek tiek stilizuotą japonišką vidaus dekorą. Šiose vokiečių dirbtuvėse menas atsivėrė ne tik amatininkų luomui, bet ir pramonei. Be to, išsiskyrus nuomonėms, susivienijo net kelios menininkų grupės. Jos padėjo pagrindą XX a. menui.

Toliau nuo šių meno centrų, Barselonoje, *art nouveau* atstovavo Antonio Gaudí (1852-1926), pats originaliausias ir kūrybingiausias šios pakraipos architektas. Iš tikrųjų jis tęsė katalonų architektūros tradicijas. Jo simbolistiniai neogotikiniai projektai perkrauti detalėmis. Eugène'o Violettle-Duco racionalizmo įtaka pastebima *Casa Battló* (1905-1906). Güellio rūmų (1885-1889) fasado apdailai Gaudí puikiai parinko medžiagas, tas pats pasakytina ir apie šių rūmų parko objektus (1900-1914). Gaudí evoliucijai būdinga tai, kad pamažu atsisakydamas praeities architektūrai būdingų elementų, kaip ir kiti *art nouveau* atstovaujantys architektai dekoratoriai, jis siekė sukurti vieningą ansamblį. Barselonos šventovė -



Josef Hoffmann, Stockleto rūmų svetainė, 1905, Briuselis. Klimto mozaika. Šio turtingo pramonininko kaimo rezidencijos interjerą įrengė Hoffmanno suburta *Wiener Werksätte* („Vienos dirbtuvių") komanda. Tik palikęs tėvynę architektas galėjo atsisakyti bet kokio istorizmo.
Ph. © Top. DR/T

Šv. Šeimos bažnyčia, kurią architektas pradėjo 1884 m., bet iki mirties taip ir nebaigė, liudija, kokią didelę reikšmę jis teikė *art nouveau* estetikai.

Baigiamasis žodis

Art nouveau tarsi vainikuoja audringą XIX amžių. Remdamiesi Williamo Morriso ir Eugène'o Violett-le-Duco gotikinėmis stilizacijomis, *art nouveau* propaguotojai siekė sukurti meną, atitinkantį epochos poreikius. Bet ar jis atitiko visuomenės, gyvenančios naujomis ekonominėmis sąlygomis, poreikius? Atsakyti į šį klausimą galima dvejopai. Taip, ši meno atmaina išlaisvino menininkus iš eklektikos gniaužtų, tačiau pernelyg didelis dėmesys puošybai atskleidė šios meno pakraipos prieštaravimus.

Estetinę ir visuomeninę meno funkciją (viskas meniška, menas – visiems) šios pakraipos menininkams pavyko atlikti tik iš dalies. Architektai dekoratoriai, siekę iki galo susidoroti su pirmuoju uždaviniu, tiek daug dėmesio skyrė smulkioms detalėms, kad atlikti antrą uždavinį jiems taip ir nepavyko. Aukštindami dailiuosius amatus ir kūrėjo individualybę, jie

ART NOUVEAU

pripažino ir pramoninę dailės dirbinių gamybą. *Art nouveau* – tarpinė dailiosios amatininkystės ir pramoninio meno grandis. *Art nouveau* šalininkų idėjas pavyko įgyvendinti Henry van de Velde'ei. Jis prisidėjo prie Verkbundo ir Bauhauzo įkūrimo.

Art nouveau stilius, akcentuojantis puošnumą, greitai išsigimė, tapo dekoratyvinio, taikomojo meno stiliumi. Kai kurie architektai ir dekoratoriai manė, kad norint būti moderniam pakanka atsisakyti eklektikos ir prilipdyti prie naujo statinio ką nors iki tol neregėta.

Dalis *art nouveau* propaguotojų nepaisė dekoro medžiagos ir statinio konstrukcijos derinimo logikos ir vėliau ne tik nutolo nuo *art nouveau*, bet dar ir pakenkė jam: 1900 m. meną net imta vadinti makaronizmu. Taip buvo pašiepiami šiuo stiliumi kuriančių dailininkų darbai!

Dėl puošybos svarbos *art nouveau* galima laikyti paskutine vaizdingumo estetikos metamorfoze, o naujosios struktūrų ir medžiagų koncepcijos jau pranašauja XX a. meną.

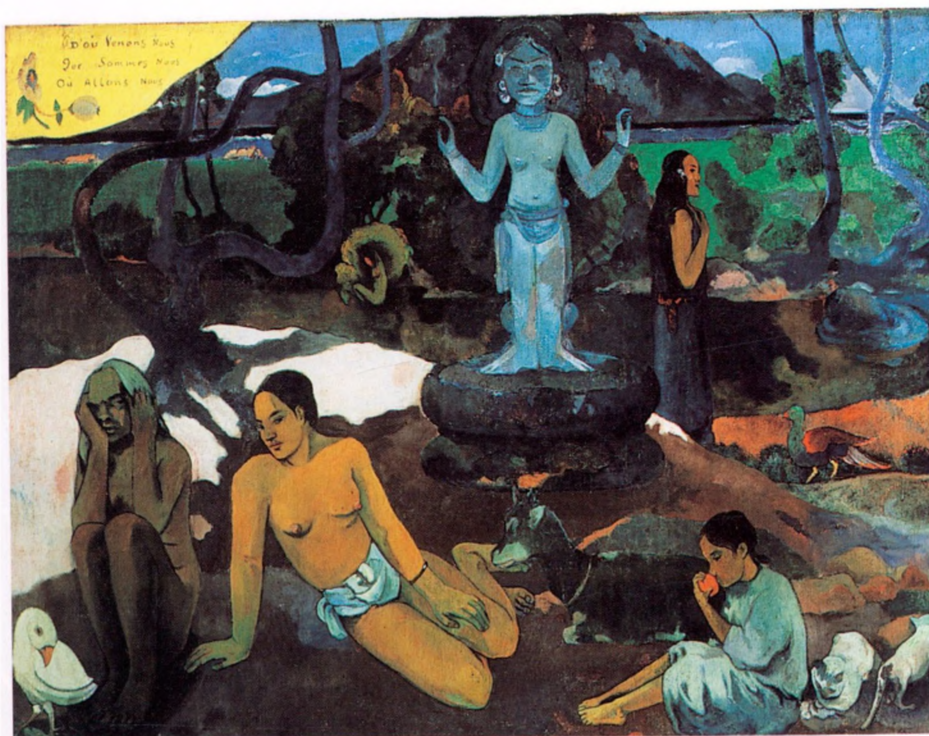


Antonio Gaudí, Šv. Šeimos bažnyčia, 1884–1926, Barselona. Šios bažnyčios statybai vadovavo Šv. Juozapo draugija, ji buvo pradėta statyti 1883 m. 1884 m. darbams vadovavo Gaudí. Jis įkūrė ten savo studiją, taip jam buvo lengviau spręsti kilusias problemas. Netrukus studija tapo kūrėjų susibūrimo centru ir garsia architektūros mokykla. *Ph. © Phedon-Salou, DR/T*



Antonio Gaudí, *Casa Battló* fasadas, 1904–1906 (Barselona). Leidimo perstatyti šį pastatą Gaudí negavo, todėl jį tik suremontavo. Paliko senus stačiakampius langus, apdailą padarė vadovaudamasis Eugène'o Violett-le-Duco principais. *Ph. © L. Boegly/Archipress*

GRĮŽIMAS PRIE IŠTAKŲ

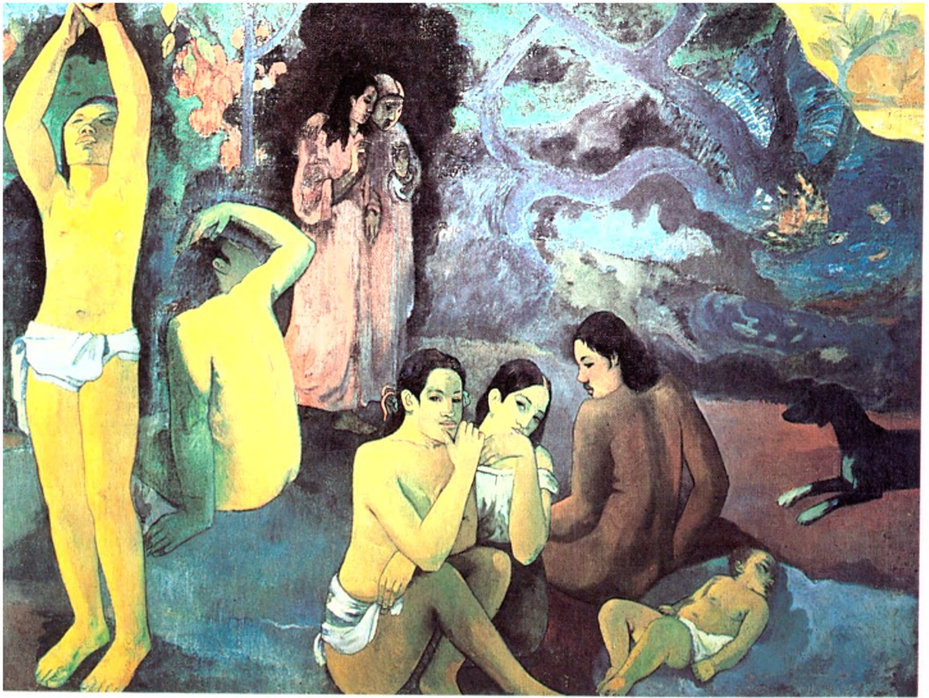


Niekada kūryba nebuvo taip drabstoma purvais, kaip XIX a. antrojoje pusėje. Šiandien, praėjus tiek laiko, mums atrodo, kad šiuo laikotarpiu būta didelių kontrastų, įvairių niuansų, atradimų ir kompleksų, kurių ano meto peikėjai ar liaupsintojai nenorėjo, o gal negalėjo įžvelgti.

Ši pusė amžiaus visai nebuvo „kvaila" ar „šlykšti", be to, tuomet menas sulaukė to, ko prieš tai jokia epocha negalėjo jam pasiūlyti – meno istorijos apžvalgos.

XIX a. viduryje kūrėjai visą dėmesį buvo sutelkę į meno istoriją. Jie atidžiai tyrė meno ištakas, juos domino ne tik XIX a. pradžios dailininkų kūryba, bet ir pati archajiškiausia, primityviausia kūrybinė raiška. Gauguinas paaukojo savo gyvenimą tam, kad geriau suvoktų praeitį ir kad mes, tie, kurie gyvensime po jo, suprastume jo klausimus: *Iš kur atėjome? Kas mes esame? Kur einame?* (1897, Bostonas). Šio dailininko gyvenimas, klajonės ir kūryba, dariusi didžiulę įtaką XX a. pradžios menininkams, tarytum simbolizuoja visą 1848–1903 m. laikotarpį.

Po Gauguino mirties – jis tapo simboline tos epochos figūra – baigėsi XIX a. ir prasidėjo XX a. Gauguinas buvo vienas iš pirmųjų Europos dailininkų, gerai išmaniusių ir savo kūryboje panaudojusių nuoširdų, nesudėtingą primityvių tautų meną (pavyzdžiui, afrikietiškas kaukes); taip buvo



Paul Gauguin,
Iš kur atėjome? Kas mes esame? Kur einame? 1879 (Vaizduojamojo meno muziejus, Bostonas). Šiame monumentaliame kūrinyje Paulis Gauguinas plastine kalba siekė pavaizduoti žmonių gyvenimo istoriją – nuo gimimo iki mirties. Tai apmąstymai apie žmogų ir jo likimą, taip pat apie meną, kuris, kaip mums atrodo, perteikia savo epochos nerimą ir atsiveria XX a. rūpesčiams.
Arthur G. Tompkins Residuary Fund. Ph. © Museum of Fine Arts, Boston/T

padėtas kubizmo pagrindas. 1904 m. Paryžiuje apsigyveno Picasso, po trejų metų jis sukūrė paveikslą *Merginos iš Avinjono* (1907, Moderniojo meno muziejus, Niujorkas). Šiuos metus galime laikyti kubizmo atsiradimo metais. 1905 m. Matisse'as, kuris irgi mokėsi iš Gauguino, Sérusier, sukūręs garsųjį paveikslą *Talismanas*, buvo fovizmo (pranc. *fauve* – laukinis) – meno srovės, sukėlusios skandalą Rudens salone, – pradininkai. Dresdene 1905–1913 m. itin aktyviai veikė vokiečių grupė *Tiltas* (vok. „Brücke").

Tuo metu skulptoriai visomis išgalėmis stengėsi vaduotis iš Rodino įtakos ir kurti visiškai kitokius kūrinius: prancūzų skulptorius ir tapytojas Aristide'as Maillolis 1905 m. sukūrė *Viduržemį* Perpinjano rotušei, o po trejų metų Constantinas Brâncuși – *Bučinį*.

Ėmę naudoti gelžbetonį, architektai atsisakė eklektikos ir perdėto puošnumo. Auguste'as Perret (1874–1954) vienas iš pirmųjų panaudojo šią medžiagą savo statiniuose (Ponthieu garažas, 1906; pastatas Paryžiuje, Franklino gatvėje, 1903–1905).

Nors Paryžius visais laikais garsėjo kaip kultūros židinys. Vienu metu jis buvo beprarandąs traukos centro statusą. Tačiau Prancūzijos imperatoriaus Napoleono III pastangomis jis suklestėjo, tapo modernia sostine, „šviesos miestu", žavinčiu į jį plūstelėjusius užsieniečius. Prie to, kad

GRĮŽIMAS PRIE IŠTAKŲ

Paryžius XX a. pradžioje tapo ir dailininkų sostine, daug prisidėjo impresionistai. Impresionizmas, iki 1890 m. itin sparčiai plėtotas Paryžiaus menininkų, išpopuliarėjo ir kitose šalyse, svarbos jis neprarado ir XX a. Simbolizmas, priešingai, kiek mažiau buvo vertintas Prancūzijoje, tačiau jis klestėjo anglosaksų, vokiečių, skandinavų kraštuose, Belgijoje. Šios pakraipos menininkai siekė glaudesnio tarptautinio bendradarbiavimo, siūlė kurti aktyvius tarptautinius kultūros centrus.

Šios ypatybės, būdingos neilgai gyvavusiam *art nouveau* judėjimui, tapo įprastos XX a. meniniame gyvenime. Pamažu Europa nustoja būti lydere, jai tenka skaitytis su konkurentu – JAV.

XIX a. antrojoje pusėje Prancūzijoje buvo pastatyta daug naujų modernių objektų, jų galėjo pavydėti bet kuri kita šalis, tačiau labiausiai tuo laikotarpiu suklestėjo dailė. Tai rodo astronominės impresionistų kūrinių kainos. Kyla klausimas, ar XIX a. paskutinių dviejų dešimtmečių architektūros, taikomojo meno, tapybos, kitų šalių meno mokyklų studijos gali pakeisti mūsų požiūrį į meną. Ar impresionizmas ir toliau išliks vienas iš septynių moderniojo meno stebuklų?

XX a. pabaigoje XIX a. meną imta reabilituoti. Akademinis menas, kurį Prancūzija iš naujo atranda kiek vėliau negu kitos šalys, gali prisitaikyti ir prie naujų sąlygų. Bet ar kartodamas tai, kas sena, menas netampa beveidis? Kai kurie meno istorikai priekaištavo impresionistams dėl to, kad jie nusigręžė nuo praeities, tačiau būtent šie dailininkai sukūrė naują pasaulio viziją, jie buvo autentiški, ir kaip tik čia slypi jų stiprybė.

MODERNUSIS MENAS

1905-1945

Edina BERNARD



ĮVADAS

XX a. pradžioje Europos, ypač Prancūzijos, meno pasaulyje vyko didžiulės permainos. Beje, tuomet Prancūzija buvo laikoma sąlygiškos gerovės šalimi, tvirta jos valiuta buvo vertinama ir tarptautinėje rinkoje. 1905 m. Paryžiaus Rudens salone įvyko sensacija – fovistai atsisakė akademizmo principų. Paulis Cézanne'as, padėjęs XX a. meno pagrindus, mirė 1906 m. Estetikos srityje irgi vyko perversmas, buvo stengiamasi nutraukti ryšius su ankstesniųjų amžių klasikos tradicijomis. Šios audringos revoliucijos varomoji jėga – simbolizmas ir impresionizmas. Tai meno srovės, kurios įkvėpimo sėmėsi iš XVIII a., bet stebino formų originalumu ir meninės raiškos subjektyvumu.

Įvyko ir didelių tapybos pokyčių – meno kūriniai nevaržomai atspindėjo visuomenės netikrumą, demografinę plėtrą, mokslo revoliuciją: 1905 m. Einsteino paskelbta reliatyvumo teorija pakeitė ne tik žmogaus padėtį visatoje, bet ir patį laiko ir erdvės suvokimą, o vėliau, 5-ajame dešimtmetyje, pasaulis sužinojo apie taikomąją branduolinę fiziką. Nietzsche's filosofija, Bergsono intuityvizmas ir psichoanalizė skverbėsi į naujas sąmonės sritis.

Buvo plėtojamos marksistinės idėjos, visur paplito ateizmas, o kraštutinių ideologijų – ir dešiniųjų, ir kairiųjų – raida sužadino intelektinius rezervus. Kol kas siautėjo bohema, menininkai skurdo. Daugybė muziejų ir įvairiausių kultūros centrų duris atvėrė vėliau, tik XX a. antrojoje pusėje, ir tik tada meno kūriniai buvo pradėti vertinti astronominėmis sumomis.

Pramoninė dailė, fotografija, kinas, televizija nustelbė tokius žanrus kaip akademinis portretas, kurio paskutinis didis atstovas buvo Ingres'as, paskatino diskusiją apie meno ir mokslo bejėgiškumą, jų priešpriešą ir įvairių meno disciplinų plėtotę; tapytojai kūrė poeziją, skulptūrą, teatrą, piešdavo architektūrines vizijas. Vaizduotę žadinanti transporto, aviacijos, telefono ryšio, komunikacijos priemonių plėtra padėjo sušvelninti žmogų traumuojantį klaikų XIX a. industrializacijos mastą.

Nepaliaujamas dailės mokyklų, pasivadinusių įvairiausiais „-izmais", skaidymasis atspindėjo mąstymo maištingumą. Buvo kovojama su neskoningumu, akademinio ir dekoratyvinio meno lėkštumu, egzaltacija, buvo kaitaliojami planai ir spalvos stengiantis išlikti arba, atvirkščiai, skaidant ar ribojant formą buvo iš dalies pašiepiamas arba konstatuojamas pralaimėjimas. Meno kūriniais būdavo pabrėžiamas arba maskuojamas pasitraukimas į fenomenologinį, egzistencialistinį būvį. Pasauliniai karai, karas Ispanijoje iš kai kurių dailininkų pareikalavo didelės duoklės, jų kūrinių siužetai atspindėjo patirtas traumas ir dichotomiją. Emancipacijos ir maištavimo laikotarpis, prasidėjęs po regreso, keičiantis papročiams, reiškėsi estetinėmis permainomis. Šios permainos skatino visus intelektualus, taip pat ir dailininkus, duoti pasižadėjimus arba jų atsisakyti, bet stiprėjantys Europos, JAV ir Pietų Amerikos ryšiai pagyvino kolektyvinės

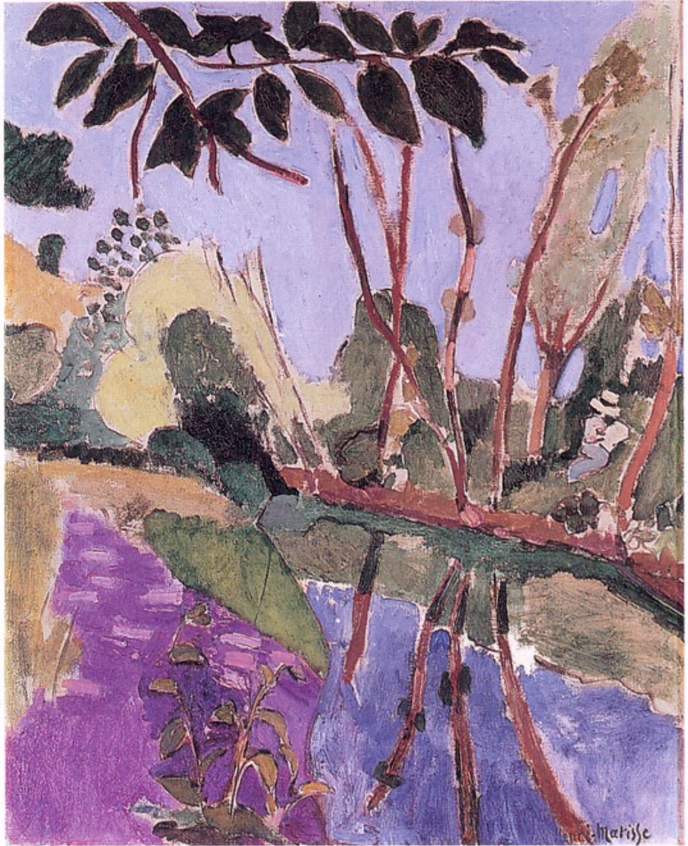


Paul Cézanne,
Šv. Viktorijos kalnas žvelgiant iš Lovo,
1902–1906 (Ciuricho meno galerija). Daugybę kartų, pradedant 1885 m., plėtojęs Šv. Viktorijos kalno, esančio Provanso Ekse, temą, Cézanne'as ją baigė 1906 m. pasiekęs savo ieškojimų – peizažo tapymo ir erdvės iliuzijos – apogėjų. Kurdamas sudėtingą spalvų sistemą, kad pašalintų objektų kontūrą, Cézanne'as padėjo moderniojo meno pagrindus.

sąmonės raidą. Vykstant kolonijiniam ekspansionizmui, kultūrinis dėmesys nukrypo į Artimuosius Rytus, Afriką ir Tolimuosius Rytus: afrikiečių ir japonų meno įtaka Vakarų šalių menui buvo labai svarbi.

Vaizdavimo krizės, XX a. meno stereotipo, atsiradimą lėmė mėginimas spręsti kilusius prieštaravimus remiantis psichoanalize ir racionalumu, kuriuo buvo pagrįstas tos epochos menas. Siurrealistai į pirmą planą iškėlė instinktų, o ne tik principų valdomą žmogų. Abstraktusis menas, kaip ir poezija, grindžiamas ženklų kalba. Jį galima palyginti su priešistorės laikotarpiais, kai civilizacija, priėjusi ieškojimų ribą ir pajutusi grėsmę, ima proteguoti įmantrybes. Prasidėjęs antikos laikais ir trukęs iki XVIII a. posūkis į iracionalumą, primityvios sąmonės aukštinimas, abstrakčiojo meno griežtumas skatino diskutuoti priešinant idealizmą ir natūralizmą; šis procesas nebuvo baigtinis.

Sprendžiant iš Cézanne'o gimimo ir mirties datų (1839–1906), jis buvo XIX a. dailininkas, tačiau davė pradžią didiesiems XX a. estetiniams pokyčiams, padarė revoliuciją portreto, natiurmorto ir peizažo mene. Dailę jis sugretino su kalba ir algebra, laikė ją eksperimentų sritimi, turinčia pateikti naują pasaulio viziją. Toks supratimas priešingas nekintamai klasikų vizijai ir artimesnis koncepcijai, kuriai vėliau pagrindus padėjo Einsteinas.



Henri Matisse, *Krantas,* 1907 (Bazelio meno muziejus). Šis Matisse'o peizažas nutapytas fovistine maniera. Spalvinama egzaltuotai, nėra lokalinio tono, vyrauja įstrižainės, jas paryškina atvirkštinis vaizdų atspindys vandenyje.

Cézanne'o tapyboje pamažu ėmė mažėti šviesos ir tamsos kontrastų, pradėjo dominuoti „spalvų erdvė". 1872 ir 1873 m., dirbdamas drauge su Camille'iu Pissarro Overe prie Uazos, jis pasinaudojo Claude'o Monet pamokomis. Tačiau divizionizmą jis atmetė, visą dėmesį sutelkė į mases, planus, perspektyvą, abstraktųjį mąstymą.

Kintamoje šiaurės šviesoje jį labiau traukė pietūs, ten šviesa stabilesnė. Visi statiški žmonos portretai (daugeliui jų teko pozuoti daugiau kaip šimtą kartų) pasižymi skaidrumo efektų, artimų akvarelei, gausa, o sodininko Vallier portrete formos šiek tiek iškreiptos, tik ne taip akivaizdžiai, kaip kubistų kūriniuose.

Cézanne'as, nepaisydamas principų, paveldėtų iš XV a., pritarė Maurice'o Denis formuluotei, kad „paveikslas yra plokštumoje tam tikra tvarka išdėstytų spalvų visuma". Tačiau Cézanne'o kompleksinė spalvų moduliacijų sistema buvo arčiau tikrovės. Paulis Gauguinas Cézanne'u žavėjosi, nors šis Gauguiną niekino. Jo žodžiais tariant, „Gauguinas – joks dailininkas, tik kiniškų paveikslėlių autorius". Cézanne'as Gauguiną kaltino tuo, kad jo drobėms stinga darnaus spalvų perėjimo, kad figūros tapomos

pernelyg ryškių spalvų potėpiais ir tarsi supriešinamos. Cézanne'as ieškojo sprendimų pereinamuosiuose tonuose; atverdamas kelią šiuolaikiniams dailininkams, didžiausią dėmesį skyrė vidinei spalvinės medžiagos kokybei. Jo manymu, piešinys ir forma yra susiję tarpusavyje, spalvos apibrėžia formą ir net tuomet, kai nėra ryškių pereinamųjų spalvų ir formų ribų, galima sukurti kontrastą. Jo paveikslų faktūrai būdingas subtilus grubių ir švelnių linijų ir spalvų susiliejimas; jokios improvizacijos, jokios empirikos, vien gilus susimąstymas.

Gyvenimo pabaigoje Cézanne'as mėgdavo sakyti, kad jis yra ieškojimų kelio pradžioje ir tikisi, kad kiti dailininkai juo seks – padės mene įsitvirtinti autentiškam spalvomis perteikiamam realizmui. 1895 m. Cézanne'o paveikslus eksponavo Ambroise'as Vollard'as, 1904 m. – Paryžiaus Rudens salonas, tačiau šis menininkas visą gyvenimą buvo vienišas.

1907 m. Rudens salone to meto avangardas – fovistai, kubistai, Henri Matisse'as, Pierre'as Bonnard'as, Kazimiras Malevičius – iš karto prisipažino esantys Cézanne'o sekėjai. XX a. antrojoje pusėje daugelis abstrakcionistų, tarp jų ir Josefas Albersas, tęsdami Cézanne'o pradėtus ieškojimus įrodė, kad jo pamokos gyvos.

SPALVŲ KAITA

XX a. pradžioje Prancūzijos tapytojų ir skulptorių – ryškių individualybių – karta sujungė į visumą XIX a. estetikos atradimus ir atliko avangardinius eksperimentus, jie buvo plėtojami ir toliau. Jų drąsa, nors ir apgalvota, šokiravo to meto Salonų publiką, – autoritetai net uždraudė merginoms lankytis Félixo Vallottono parodoje, kuri 1910 m. buvo surengta Ciuriche, – tačiau netrukus jų kūrybą imta vertinti kaip klasiką. Tapytojai Édouard'as Vuillard'as (1868–1940), Félixas Vallottonas (1865–1925), Louis Valtat (1868–1952), Paulis Ransonas (1864–1909), Pierre'as Bonnard'as (1867–1947), skulptorius Aristide'as Maillot (1861–1944) susitiko Juliano akademijoje ir 1888 m. susibūrė į dailininkų simbolistų grupę *Nabis* (hebr. „pranašai"). Jos įkūrėjais laikomi Maurice'as Denis (1870–1943) ir Paulis Sérusier (1865–1927). Netrukus visi šie dailininkai atskleidė savo individualybes.

Postimpresionizmas

Padrąsinti talentingų paveikslų prekeivių, tokių kaip Vollard'as, poetų ir kitų intelektualų, su kuriais bendraudavo, t. y. Gide'o, Mallarmé, Léono Blumo, Clemenceau, taip pat Félixo Vallottono, *Karaliaus Ūbo* autoriaus Alfredo Jarry, Pirmajam pasauliniam karui pasibaigus, šie dailininkai,

Félix Vallotton, *Namas ir nendrės,* 1921 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Realistine maniera kurdamas šį paveikslą, Vallottonas pritaikė nabistų principus, įsigalėjusius po 1918 m. Jo paveikslų jėga – vaizdavimo autonomija, siužetas, skaidomas į keletą pagrindinių planų naudojant ryškių ir poetiškų spalvų gamą. Vallottonas padarė didelę įtaką *Tilto* grupės dailininkams.





Maurice Utrillo, *Vikrus triušis,* 1910 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Šis paveikslas priskiriamas baltajam Utrillo laikotarpiui. Autorius įkvėpimo dažniausiai semdavosi tose vietose, kuriose mėgdavo lankytis, pavyzdžiui, smuklėje ant Monmartro kalvos, kitados vadintoje *Cabaret des Assassins* („Žudikų smuklė"); vėliau toji smuklė karikatūristo André Gillio garbei dar buvo vadinama *Là peint A. Gill.* Būtent A. Gillis įvertino Utrillo talentą. Pirmame klasikinių paveikslų plane pastatai dideli, antrame – mažesni ir t. t. Utrillo juos vaizdavo priešingai – kuo pastatai toliau, tuo jie didesni. Tačiau tai nekenkia kompozicijos vienovei. Rašytojas Roland'as Dorgelès, įkvėptas *Vikraus triušio,* surengė vakarėlį ir per jį buvo pasišaipyta iš modernistų – Aliboronas asilo uodega nutapė abstraktų paveikslą *Saulėlydis prie Adrijos,* 1910 m. tas paveikslas sėkmingai eksponuotas Nepriklausomųjų salone.

nepaisydami pažiūrų įvairovės, rūsčios realybės ir nepaliaujamo meno mokyklų skaidymosi, liko ištikimi savo estetiniams principams.

Grupės *Nabis* pavadinimo autorius yra poetas Henri Cazalis. Šios grupės tapytojai, neigdami akademizmą, natūralizmą, grynąjį impresionizmo ir puantilizmo verizmą, tikrovę priešpriešino paprastam optiniam realybės vaizdui. Anot Sérusier ir Denis, juos įkvėpė van Goghas, Pont Aveno ir Gauguino mokykla. Jų manymu, paveikslas – grynomis spalvomis išmarginta plokštuma, kurioje nėra vaizdo perspektyvos, o jausmus sužadinti galima tik menine išmone. Jie laikėsi principų, išdėstytų 1890 m. rugpjūtį paskelbtame Denis straipsnyje („Atminkite, kad paveikslas – tai plokštuma, kurioje spalvos išdėstytos tam tikra tvarka"), ir Gauguino mokinio Jano Verkade's sprendimo: „Šalin perspektyvą! Plokštuma – tai paviršius, kuris neturi būti suskaidytas į begalinius horizontus."

Vuillard'as, Vallottonas ir ypač Bonnard'as stilistiškai savaip interpretavo van Gogho ir Pont Aveno mokyklos dailininkų paveikslus, juose neįžvelgė nei mistikos, nei hedonizmo, formalią sistemą jie papildė tradicinio japonų meno problemika, atsisakė regimybių iliuzijos.

Pirmasis pasaulinis karas sugniuždė kūrybinį šių tapytojų polėkį. 1918 m. Vuillard'as užsidarė akademizmo kiaute, tačiau liko ištikimas savo draugui Bonnard'ui. Valtat, kuris trumpam buvo prisišliejęs prie fovistų, vienatvėje ėmė tapyti natiurmortus. Kandusis Vallottonas išsisklaidžius iliuzijoms patyrė daug sunkumų ir, paklausęs savo draugo Alfredo Jarry patarimo, kūrė knygų iliustracijas, jose atskleisdavo politinius valdžios žaidimus. Jis ir toliau tapė atšiaurius peizažus, liko

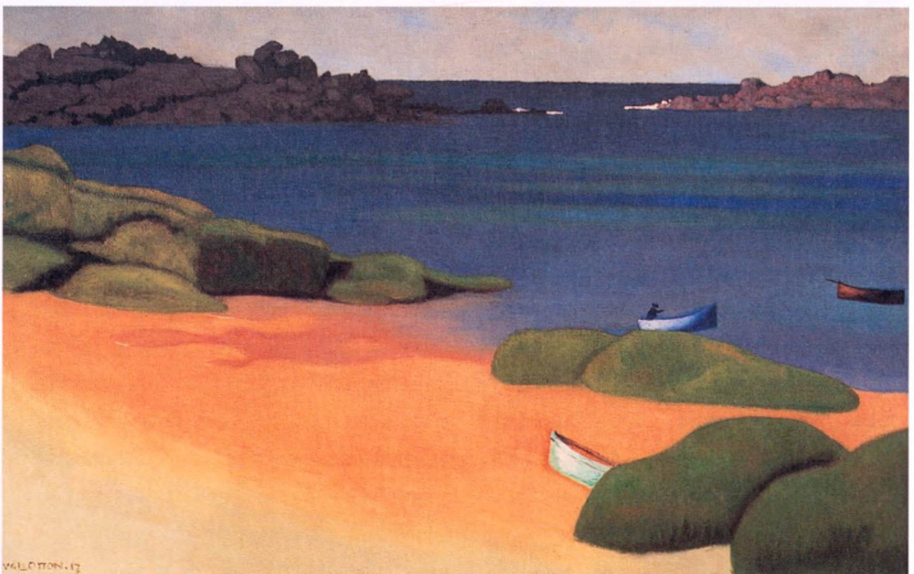
ištikimas toms vertybėms, kurios padeda išsaugoti jausmų pusiausvyrą. Nepaisant postimpresionistų izoliacijos ir vienatvės avangardizmo fone, šių dailininkų novatoriškumas nė kiek nenublanko. Priešingai, nuoširdi ir išsami analizė, slapčiausi žmogaus prigimties impulsai padarė didelę įtaką Edvardui Munchui, ekspresionistams, naujojo daiktiškumo, magiškojo realizmo ir net siurrealizmo šalininkams. Rusų avangardistai, taip pat judėjimų, kilusių iš abstrakcionizmo, atstovai ėmė griežtai grupuoti savo kūrinius, o 7-ojo dešimtmečio tašistai – floristinio dekoro motyvus.

Tarp žymiausių dailininkų, tapusių savotiškais stiliaus klasikais, išskirtinę vietą užima Albert'as Marquet (1875–1947), Raoulis Dufy (1877–1953), André Dunoyer de Segonzacas (1884–1974), Suzanne Valadon (1865–1938) ir Maurice'as Utrillo (1883–1955).

Pierre'as Bonnard'as: stiliaus originalumas

Kad Pierre'as Bonnard'as (1867–1947) nugyveno ramų gyvenimą ir kad ramybė dvelkia iš jo paveikslų – iliuzija. 1889 m. jis prisidėjo prie nabistų, bet greitai juos paliko. Negana to, ištrūkęs iš Gauguino, impresionistų ir simbolistų įtakos, nuėjo savo keliu, nors simbolisto Mallarmé poemas skaitė visą gyvenimą.

Paryžiaus dailės mokykloje susipažinęs su tradiciniu japonų menu (1890 m. ten buvo eksponuojami japonų estampai), Bonnard'as pa-



Félix Vallotton, *Reidas į Tregastelį*, 1917 (Lozana, Donaldas Paulis Vallottonas, *Chêne* galerija). Šis paveikslas nutapytas per patį karo įkarštį. Vallottonas atsisako nabistinio stiliaus, bretaniško pasaulio poezija ir didingumas šiame paveiksle perteiktas ne natūralistiškai. Būdamas Poussino konstruktyvaus meno gerbėjas, jis netapo motyvų, daug dėmesio skiria būsimo paveikslo eskizui. Pro slogias formas kartais prasikiša kartėlis, kuris apima menininką nuvykus į frontą arba matant, kaip vargsta liaudis.



Édouard Vuillard, *Bonnard'o portretas,* 1930–1935 (Mažųjų rūmų muziejus, Paryžius). Tai parengiamasis etiudas, tikrasis Bonnard'o portretas irgi saugomas Mažųjų rūmų muziejuje. Autorius mėgo tapyti interjerus. Paveikslas atskleidžia, kad Bonnard'ą ir Vuillard'ą siejo nuoširdi draugystė. Vuillard'as subtiliai fiksuoja akimirką, kai Bonnard'as, kuris nuolat retušuodavo savo paveikslus, kritiškai nusiteikęs žiūri į savo kūrinį, kabantį ant sienos, o ne pastatytą ant molberto, kaip buvo įpratęs. Kadangi Bonnard'as mylėjo gyvūnus, Vuillard'as nutapė dar ir šunelį.

grindiniams jo principams liko ištikimas iki pat gyvenimo pabaigos, dėl to Maurice'o Denis buvo pramintas „labai japonišku nabistu". Bonnard'o mėgstamiausios temos – moterys, gamta, gėlės, vaisiai, visa tai, kas trapu, kas greitai praeina, kas amžina; jam buvo svarbu, kaip traktuojama perspektyva. Jo perspektyvos teorija buvo grindžiama „dvigubu matymo tašku", tai yra horizontalių ir vertikalių planų kaitaliojimu.

Bonnard'o stiliaus originalumą, išryškėjusį dar 1895 m., atspindėjo ir jo meno teorijų vertinimai. Bonnard'ą viliojo spalvos, traukė įvairios temos, tačiau jo tapyba išliko pažintinė, verčianti mąstyti. Tai ypač akivaizdu jo paveiksle *Ledo efektas,* arba *Tubas* (1909, privati kolekcija), ir autoportretų serijoje. Sudėtingoje, gausioje niuansų ir prieštaravimų kūryboje po tariamu gražumo ir miesčioniško intymumo šydu galima įžvelgti norą nuolat žadinti protą. Regis, praūžę du pasauliniai karai nesutrikdė Bonnard'o darbo ritmo, tačiau sukrėtė jo esybę iki pat sielos gelmių. XX a. menui jo kūryba padarė didelę įtaką, ypač dėl naujoviško erdvės vaizdavimo. Jo kūryba paveikė ir rusų avangardistus, pavyzdžiui, Kazimirą Malevičių (žr. 715 p.). Šio dailininko paveiksle *Gėlių pardavėja* (1904–1905, Rusų muziejus, Sankt Peterburgas) galima įžvelgti Bonnard'o kompozicijos bruožų.

SPALVŲ KAITA



Pierre Bonnard, *Signacas ir jo draugai laive,* arba *Signaco laivas.* Kūrinys pradėtas tapyti 1914 m., baigtas 1924 m. (Ciuricho meno galerija). Tuo metu Bonnard'as kartu su draugais dailininkais Manguinu ir Signacu dažnai lankėsi Sen Tropeze. Jį žavėjo žydras jūros švytėjimas. Šį paveikslą autorius tapė apie dešimt metų (dailininkui buvo būdinga nuolat grįžti prie savo kūrinių). 1911–1913 m. jis išgyveno krizę. Po laikotarpio, kai žavėjosi spalvomis, bijodamas grįžti prie impresionistinės vaizdavimo manieros, jis nutarė teikti pirmenybę linijoms ir kompozicijai. Erdvę Bonnard'as suvaldo gretindamas kelis planus; atsisakoma geometrinės perspektyvos, grindžiamos lygiagrečių linijų susikirtimu horizonte. Įstrižainių žaismas, laivo kadravimas primena japonišką manierą. Drąsiai parinktas spalvas (šaltos skleidžia šviesą, šešėliai – šiltų tonų) atitinka griežta tvarka.

Grįsdamas erdvės vaizdavimą savais dėsniais, nepriklausomais nuo žmogui būdingo subjektyvumo ir spontaniškumo, jis naujoviškai traktavo paveikslo paviršių. Šią ypatybę, žavėdamasis Manet kūryba, Mallarmé vadino menine perspektyva. Bonnard'as pranašavo abstrakciją. Jis kūrė pagal savo taisykles, didelio formato drobėse, nutapytose 1926–1928 m., jo interjerai ir peizažai švyti lyriškomis spalvomis. Tą patį galima pasakyti ne tik apie jam artimų žmonių portretus (Marthe, Signacas), bet ir apie paveikslus, kuriuose vaizduojami gyvūnai (jis juos labai mylėjo). 1938–1945 m., baisiais Antrojo pasaulinio karo laikais, kai, „pasaulis kraustėsi iš proto", šių žodžių autorius Bonnard'as, nesiskųsdamas likimu, nutapė penkis autoportretus.

Fovizmas

Fovistų judėjimas laikomas pirmąja XX a. menininkų revoliucija, iškėlusia naujas tendencijas – spalvos autonomiją ir dailininko emocijas, kurios turi atsispindėti tapyboje. Meno kritikas Louis Vauxcelles'is 1905 m. lankydamasis Rudens salone, kur buvo eksponuojami Matisse'o, Deraino, Rouault, Marquet, Manguino, Vlamincko, van Dongeno, Puy, Valtat, Kandinskio ir Javlenskio kūriniai, išvydęs Albert'o Marquet skulptūrą, kuri asocijavosi su italų menu, sušuko: „Fovistų Donatello!" Šia stebėtinai kandžia metonimija jis apibūdino judėjimą, kurio užuomazgos siekė

Raoul Dufy,
Trys skėčiai, 1906 (Hiustono dailės muziejus). Dufy gimė Havre, kurti jį įkvėpė Normandijos pakrantės. Pamatęs Matisse'o paveikslą *Prabanga, ramybė ir palaima,* kuris 1905 m. buvo eksponuojamas Paryžiuje Rudens salone, ir susižavėjęs jis prisišliejo prie fovistų. To meto Dufy paveikslų spalvos ryškios, vaiskios, šventiškos, linijos dinamiškos. Iš šio kūrinio matyti, kad artėjama prie trumpo kubistinio laikotarpio (1908). 1918 m. Dufy įgijo savą stilių, jam būdingas grafiškumas, šviesios spalvos, perspektyva.

1899-uosius, tai yra tuos metus, kai Matisse'o labai ryškiomis spalvomis nutapyti Korsikos ir Tulūzos peizažai it dinamitas sukrėtė dvylika menininkų, labai stiprių individualybių. Jie buvo susibūrę apie Matisse'ą, nors būti jų lyderiu dailininkas atsisakė. Skandalą sukėlė paveikslas *Laukinių narvas,* bet dar didesnis skandalas kilo išvydus Matisse'o paveikslus *Moteris su skrybėle* (1905) ir *Atviras langas į Koliūrą* (1914, MNAM, Paryžius). Šie dailininkai buvo pavadinti bestuburiais. Visi jie prancūzai, išskyrus van Dongeną, ir savamoksliai, išskyrus Deraing, kurio erudicija kontrastavo su knyginiu Vlamincko rūstumu. 1905 m. Salonas atvėrė kelią Dufy ir Braque'ui; pastarasis šiuos metus laikė savo talento pripažinimo data.

Tuo laiku rengiamos retrospektyvinės parodos fovistams buvo tikras atradimas: 1901 m. *Bernheim Jeune* galerijoje buvo eksponuojami van Gogho kūriniai, jų paroda dar buvo surengta 1905 m. Nepriklausomųjų salone; 1904–1905 ir 1907 m. Rudens salone publiką stebino Cézanne'as. Matyti didžiulė Delacroix, Turnerio, Degas, Manet, Redono, Monet, Gauguino, taip pat ekspresionizmo, dvelkiančio pesimizmu, ir norvego simbolisto Edvardo Muncho (1863–1944) įtaka ir fovizmui, ir tuo pat metu besiplėtojančiam vokiečių ekspresionizmui.





André Derain, *L'Estakas,* 1905 (privati kolekcija, Paryžius). 1905 m. Derainas glaudžiai bendradarbiavo su Matisse'u; kaip ir Matisse'as, nutapė daug L'Estako peizažų. Tapymo maniera fovistinė, vyrauja raudona spalva, nors nevengiama ir žalios. Apie 1908 m. Derainas labai susidomėjo kubizmu.

Matisse'as apmąstė visą puantilizmo meistro Signaco knygą *Nuo Delacroix iki neoimpresionizmo* (1899). 1904 m. jis eksponavo 13 puantilistinių paveikslų; nepripažindamas divizionizmo, nes ši technika jam atrodė nevaisinga ir nuobodi, vis dėlto Signaco spalvų teorijos nepamiršo. Negana to, Deainą ir Matisse'ą sužavėjo afrikiečių menas, kuris iš esmės yra ekspresionistinis. Matisse'as 1906 m. buvo pirmasis menininkas, nusipirkęs afrikietišką kaukę.

Fovizmas, kurio dauguma atstovų – prancūzai, rusų kolekcininkų Ščiukino ir Morozovo, dailininkų Kandinskio ir Javlenskio, taip pat Matisse'o dėka įgijo tarptautinę svarbą. Matisse'as daug keliavo, ne kartą lankėsi Rusijoje. 1908 m. savo dirbtuvėse Sevro gatvėje, paskui Birono rūmuose Paryžiuje jis įsteigė akademiją; toji akademija buvo gausiai lankoma svetimšalių, ypač vokiečių ir skandinavų.

Fovizmas, pasirodęs vaizduojamojo meno krizei pasiekus apogėjų, tapo, Deraino žodžiais tariant, tikru tapybos išbandymu ugnimi. Nepripažįstantys neoklasicizmo, simbolizmo, divizionizmo ir impresionizmo fovistai deklaravo, kad vaizduojant erdvę spalva turi būti autonomiška. Menininkai aktyviai dalijosi patirtimi, žadėjo tai daryti ir ateityje. Glaudžiai bendradarbiaujantys Matisse'as ir Derainas 1915 m. vasarą Koliūre nutapė pirmąsias tikrai fovistines drobes. 1907 m. vasarą Frieszas ir Braque'as, įkvėpti peizažų, tapė La Siotoje ir L'Estake. Derainas ir Vlaminckas Paryžiaus apylinkėse, Šatu kaime, įsteigė mokyklą, į ją ieškoti įkvėpimo atvyko Courbet, Degas, Renoiras.

Fovizmui, tam, anot Camille'io Mauclairo, „puodui dažų, tėkštam publikai tiesiai į veidą", būdinga žavėjimasis disproporcija, natūralaus arba realybę atitinkančio tono ignoravimas, plokštuminė kompozicija, šiltų, grynų, ryškių ir kontrastingų spalvų ekspresija, emocingumas. Spalvingumu tarsi norima sustiprinti šoką, kuris patiriamas stebint gamtą. Pasak Matisse'o, „reikia ieškoti tarpinių pojūčių, leidžiančių pavaizduoti realų pasaulį". Fovistų paveikslai nėra paprasti „rizikingi instinkto žaidimai", jų spontaniškumas buvo tiktai tariamas. Jie siekė pojūčių sintezę išreikšti kompozicija. Fovistų paveiksluose linijinės perspektyvos nėra, tačiau, Matisse'o nuomone, juose egzistuoja „jausmo perspektyva" – menininko buvimas juntamas iš suartintų planų. Puikiai taikomos sinchroniško kontrasto taisyklės, keletą kartų panaudojamos kūrinių kompozicijoje, teikia planams įdomių efektų (detalės čia išsikiša, čia nutolsta), leidžia panaikinti dėmes ir šviesšešėlius.

Pagrindinė fovistų kūrinių tema – gamta. Impresionistus traukė nematerialūs judantys gamtos elementai (oras, vanduo), o fovistai vaizdavo gamtą, paženklintą žmogaus buvimu, nors pats žmogus jų kūriniuose figūruoja retai, žemės spalvą galima išvysti tik Deraino paveiksluose. Išskyrus Georges'ą Rouault, visi fovistai, priešingai nei ekspresionistai, išreiškė pagonišką gyvenimo džiaugsmą, išgyveno stiprius jausmus dabartyje, nebuvo linkę fantazuoti. Fovistų mintys apie meno paskirtį išdėstytos ir raštu: Matisse'o *Dailininko užrašuose* (1908), taip pat jo ir Deraino straipsniuose, išspausdintuose 1908 m.

Maurice de Vlaminck, *Šatu tiltas,* 1906 (*Annonciade* muziejus, Sen Tropezas). Iš visų fovistų tik Vlaminckas iki gyvenimo pabaigos liko ištikimas fovizmo principams. Netoli Paryžiaus drauge su Derainu jis įkūrė Šatu mokyklą. Emocijas Vlaminckas reiškia grynų spalvų potėpiais.





Henri Matisse, *Atvertas langas Koliūre,* 1905 (Johno Hay Whitney kolekcija, Niujorkas). Nenusižengdamas fovizmo principams, autorius tiek lango rėmus, tiek peizažą nutapo grynomis spalvomis, o ne natūralistiškai. Jo stiliui dar būdingi ir tam tikri neoimpresionizmo bruožai, potėpiai trumpi, sodrūs. Lango tema kartojasi visoje Matisse'o kūryboje. Paskutinis jo kūrinys šia tema – *Balkono durys Koliūre,* kurį pradėjo tapyti 1914 m. Pasak Aragono, tai „pats paslaptingiausias iš visų paveikslų, regis, atsiveriantis į prasidedančio romano erdvę" (*Aš niekada neišmoksiu rašyti,* 1969).

žurnale *Grande Revue.* Tačiau tai buvo tik apmąstymai, o ne fovizmo teorija.

Eksperimentuojančių dailininkų grupė po kurio laiko suskilo, menininkai pasuko savais keliais. Ryškiai nušvitusi, fovizmo žvaigždė apie 1908 m. užgeso. Trumpai pabuvęs Cézanne'o sekėju, Vlaminckas perėjo į ekspresionistų stovyklą, tačiau opozicines tendencijas fovistai plėtojo ir toliau. Cézanne'o mokinys Braque'as (jo fovistinio laikotarpio tapybai būdinga subtilių spalvų dėmės, baltas fonas) tapo kubistu. Frieszas ir Derainas, dirbantys vienumoje, jautė nostalgiją klasikai. Van Dongenas, Rouault, Marquet pasirinko individualų kelią. Matisse'as, kurio literatūrinį talentą atskleidžia straipsniai ir paveikslo *Prabanga, ramybė ir palaima* (1904, MNAM, Paryžius) pavadinimas, siekdamas išraiškos naudojo spalvas, arabeskos harmoniją. Padarę vaizduojamojo meno perversmą, fovistai ir patį menininką išvadavo iš praėjusių amžių stingulio.

Ekspresionizmas

Po 1905 m. ekspresionistų judėjimas ėmė plėtotis Vokietijoje, tuo metu Prancūzijoje išpopuliarėjo fovizmas. Atrodo, kad terminas „fovizmas" pirmą kartą buvo pavartotas 1910 m. Berlyne garsaus paveikslų prekiautojo Maxo Pechsteino. Ekspresionizmas tiesiogiai kilo iš trijų Secesiono (vok. Sezession) judėjimų, kuriuose dalyvavo menininkai disidentai Vokietijoje ir Austrijoje. Šie judėjimai susikūrė kaip opozicija oficialiam akademizmui – ėmė vyrauti natūralizmas ir tautiškumas. Pirmasis – Miuncheno – Secesionas susikūrė 1892 m. Žymiausi jo atstovai buvo Franzas von Stuckas (įkūrėjas), Wilhelmas Trubneris ir Wilhelmas Uhde; antrasis Secesionas, artimesnis *art nouveau*, savo manifestą Vienoje paskelbė šiek tiek vėliau – 1897 m. Didžiausias autoritetas čia buvo Gustavas Klimtas (1862–1918). Jis šiam sambūriui vadovavo 1897–1905 m.; 49-oji šio Secesiono paroda buvo surengta talentingojo Egono Schiele's (1890–1918). Trečiasis Secesionas, pats svarbiausias, susikūrė Berlyne 1899 m., tuo metu atsirado galimybė surengti nabistų, fovistų, Kandinskio ir Edvardo Muncho (žr. 679 p.) kūrinių parodas.



Gustav Klimt, *Fritzos Riedler portretas,* 1906 (Austrijos meno galerija, Viena). Klimtas yra nutapęs daug Vienos aukštuomenės damų portretų: Emilie Flöoge, Sonjos Knips, Elizabeth Wittgenstein. Kaip matyti iš asimetriškos kompozicijos, jis ieško paralelių su japonų menu, o dekoras paimtas iš viduramžių ir Bizantijos meno. Pirmasis ir antrasis planai tarytum susilieja, motyvai kartojasi, kinta formos. Skirtingai nei kitas garsus tos epochos Vienos portretistas Richardas Gerstlas, Klimtas žmonių veidus tarytum izoliuoja, tačiau tai, be jokios abejonės, suteikia jo portretams tam tikro giedrumo ir ramybės.

SPALVŲ KAITA

Ekspresionizmo bruožai – menininko jausmų egzaltacija, t. y. „laukinis egzistencialistinis įniršis" (Nietzsche) ir tragiškų jo jausenų demonstravimas. Turint tai galvoje, ekspresionizmo ištakomis galima laikyti romantizmo ir simbolizmo laikus, kai Ispanijoje kūrė Goya (1746–1828), Anglijoje – Williamas Blake'as (1757–1827), Vokietijoje – Casparas Davidas Friedrichas (1774–1840), Arnoldas Böcklinas (1827–1901) ir Hansas von Marėesas (1837–1887).

Herwarthas Waldenas, žurnalo *Sturm* redaktorius, apžvelgdamas ekspresionizmo istoriją, teigė, kad 1910–1920 m. šios meno srovės, t. y. ekspresionizmo, apraiškų galima aptikti daugybėje stilių, ankstesnių ir šiuolaikinių, pavyzdžiui, fovistiniuose Matisse'o, van Dongeno, Rouault, mėlynojo laikotarpio Picasso kūriniuose. 1905 m. Dresdene keturi



Ernst Ludwig Kirchner, *Dailininkas ir jo modelis,* 1907 (Hamburgo paveikslų galerija). Paveikslas nutapytas praėjus dvejiems metams nuo tada, kai Kirchneris subūrė grupę *Tiltas.* Paveikslo formų ir figūrų stilizacija atskleidžia šio dailininko, kaip graverio, talentą. Kirchneriui didelę įtaką padarė pažintis su primityviuoju menu. Dekore galima įžvelgti japonų meno, Vallottono ir Matisse'o įtaką, personažai tarytum suglumę, vieniši ir įžūlūs, panašiai kaip van Gogho ir Muncho kūriniuose. Paveikslo spalvos grynos, tačiau pakankamai žaismingos.

Edvardas Munchas



Merginos ant tilto, 1905 (Wallrafo-Richartzo muziejus, Kelnas). Munchas šią temą plėtojo 1899–1935 m. Jis aliejiniais dažais nutapė 12 paveikslų ir sukūrė daug graviūrų. Ryškios linijos, fantastiškai sodrios spalvos rodo poetiškos natūros vizijos emocinį intensyvumą. Žvelgiant į paveikslą, patiriamas gelmės įspūdis, svaigulys. Šis paveikslas nutapytas simbolistine maniera, ryškiomis detalėmis atskleidžiamas vidinis merginų pasaulis. Munchas pateikia vis skaidresnes šios scenos versijas, tai ypač ryšku jo paveiksle *Moterys ant debarkaderio*.

1863. Norvegijoje, Liotene, gimsta Edvardas Munchas. Gana greitai atsiskleidžia jo gabumai, ir jau 1877 m. jis tampa kvalifikuotu tapytoju. Jo neaplenkia ligos, kamuojančios visus šeimos narius: džiova, depresija. Gal dėl to Muncho kūriniuose toks dažnas mirties motyvas.

1892. Berlyno menininkų draugija ragina Munchą eksponuoti savo ekspresionistinius kūrinius; kyla skandalas, tai paskatina draugijos skilimą ir Berlyno Secesiono susikūrimą. Ši nesėkmė labai prislėgia Munchą.

1893. Nutapo šedevrą *Riksmas*, 1894 m. nutapo *Nerimą*.

1899. Italijoje Munchą sužavi renesanso menas ir Raffaello kūryba; jį pagauna įkvėpimas sukurti dekoratyvinius panó *Laukinė raudona vynuogė* (1898–1900) ir *Golgota* (1900).

1901–1913. Reguliariai eksponuoja savo paveikslus Vienoje.

1902. Berlyne Munchas eksponuoja ciklą *Gyvenimo frizas*, pradėtą kurti 1893 m. Jame dailininkas vaizduoja tris gyvenimo tarpsnius: meilės, mirties ir demoniško ryšio su moterimi. Tullos Larsen, kurią atsisakė vesti, sužeistas į kairę ranką, Munchas, įkvėptas įvykusios tragedijos, nutapo daug paveikslų, kaip antai *Natiurmortas* (1906 ir 1907), *Marato mirtis* (1907) ir kt.

1903. Tampa Paryžiaus nepriklausomų menininkų draugijos nariu, eksponuoja savo kūrinius jos salone.

1904. Tampa tikruoju Berlyno Secesiono nariu. Vienos Secesionas suteikia Munchui, kaip ir Hodleriui, galimybę eksponuoti savo kūrinius. 20 paveikslų sulaukia didžiulės sėkmės.

1906. Sukuria dekoracijas Ibseno spektakliams *Šmėklos* ir *Heda Gabler*.

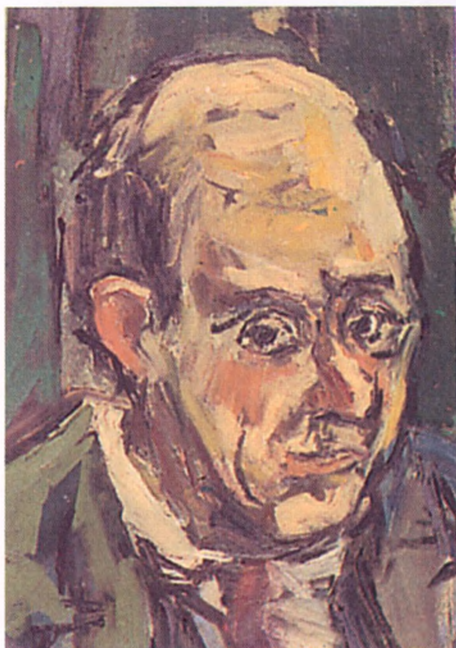
1908. Ima piktnaudžiauti alkoholiu, įsivelia į žiaurias muštynes. Susirgęs sunkia depresija, gydosi Danijoje.

1910. Grįžta į Norvegiją, į Kristianiją (dabar Oslas). Tapo maudynių scenas, gyvūnus, ramią gamtą. Ieško įvairiapusiškesnės išraiškos – galinčios prislopinti socialines refleksijas, sukuria paveikslus *Sniego kasėjai* (1911), *Namo grįžtantys darbininkai* (1912).

1922. Tapo Oslo šokolado fabriko sienas.

1937. Nacistai 82 Muncho paveikslus, esančius Vokietijos muziejuose, pavadina išsigimėlišku menu.

1944. Munchas miršta vienišas savo sodyboje Ekelyje, netoli Oslo, nutraukęs visus ryšius su vokiečiais okupantais ir nacistais norvegais.



Oskar Kokoschka, *Arnoldo Schoenbergo portretas,* 1924 (privati kolekcija, Niujorkas). Šį kompozitoriaus, Vienos mokyklos įkūrėjo Arnoldo Schoenbergo portretą dailininkas nutapė viešėdamas Vienoje, tuo laikotarpiu, kai dirbo dėstytoju Dresdeno dailės akademijoje. Tapytojas puikiai perteikia modelio psichologiją, poza labai natūrali, priešingai negu Richardo Gerstlo to paties asmens portrete, čia nėra jokios pompastikos. Jaučiama ekspresionistinė El Greco ir Goyos maniera subtiliai deformuoti veidą.

Architektūros fakulteto studentai – Fritzas Bleylis (1880–1966), Erichas Heckelis, Karlas Schmidtas-Rottluffas ir Ernstas Ludwigas Kirchneris (būsimasis lyderis) – subūrė dailininkų grupę *Tiltas* (vok. „Brücke"). Prie jos vėliau prisidėjo Emilis Nolde, Maxas Pechsteinas, Otto Muelleris, George'as Groszas, Otto Dixas. Priešingai negu fovistai, grupės Tiltas nariai buvo visuomeniškai aktyvūs, jie plačiai atvertomis akimis žvelgė į ateitį, priešinosi nustatytoms normoms, išsiskyrė nauju požiūriu į ateitį. Jau vien grupės pavadinimas simbolizuoja tai, kas vienija menininkus prieš sąlygiškumo jėgą ir veda juos į ateitį. Be to, pavadinimas parinktas turint galvoje Nietzsche's kūrinį *Taip kalbėjo Zaratustra* (kurią Kirchneris uoliai perskaitė) ir jo plėtotą tilto smboliką.

1897–1914 m. Vokietija išgyveno neregėtą pramonės pakilimą, visuomenė sparčiai žengė į priekį, tačiau šalies mene tebevyravo akademizmas ir sukaustytas romantizmas. Vokietijos juodosios metalurgijos pramonė buvo triskart galingesnė nei Prancūzijos. Rūre gyventojų padaugėjo net 90 proc., dėl sunkių gyvenimo sąlygų visuomenėje ėmė plisti socializmo idėjos. Vilhelmas II, pangermanizmo šauklys, siekė suskirstyti Vokietiją į regionus. Vienas iš jų turėjo būti pažangios žemdirbystės kraštas (Prūsija ir Berlynas), kitas – pramonės (Rūras ir šalies pietūs). Šalies pusiausvyra buvo sutrikdyta, grėsminga perprodukcija tapo viena iš karo priežasčių.

Grupės *Tiltas* menininkai jautė tvyrančią įtampą, grėsmę ir tai neišvengiamai atsispindėjo jų kūryboje. Tai būdinga Berlyno Secesiono ir ypač Muncho simbolistiniams kūriniams, dvelkiantiems pesimizmu. Labai didelį įspūdį šios grupės dailininkams padarė van Gogho, Gauguino, Afrikos ir Okeanijos meno kūriniai (Kirchneris daug laiko praleido Dresdeno etnografijos muziejuje). Menininkai stengėsi atsiriboti nuo Vienos jugendo stiliaus, atsiradusio iš *art nouveau,* siekė sukurti naują gyvenimo stilių, demonstratyviai neigė buržuazines vertybes, akademizmą mene, savaip traktavo gotikos stiliaus formas ir simboliką. Ekspresionistų manymu, idealus menininkas yra tas, kuris pripažįsta kolektyvinį protą, anonimiškumą, kuklumą; anot jų, tokie menininkai buvo katedrų architektai ir skulptoriai. Grupės *Tiltas* dailininkai kūrė kolektyviai, o kad menas būtų prieinamesnis liaudžiai, įsirengė dirbtuves darbininkų kvartaluose.

Oskar Kokoschka, *Vėjo nuotaka,* 1914 (Bazelio meno muziejus). Paveikslo tema padiktuota audros scenos, kurios liudininku 1913 m. autoriui teko būti Neapolyje, Almos Mahler draugijoje. Kokoschka subtiliai imituoja Tintoretto ir Vienos dailininkams būdingą spalvų gamą, padedančią išreikšti žmogaus jausmus. Čia Kokoschka vaizduoja save šalia Almos Mahler, kuriai jaučia išskirtinę, tačiau nelaimingą aistrą. Šėlsmo nešamų dviejų mylimųjų portretas rodo didelį ilgesį.

Ekspresionizmas turėjo bruožų, būdingų ir fovizmui: renesansinė perspektyva, panaši kompozicija, grynos spalvos, ryškūs kontrastai. Tačiau ekspresionistams būdinga pesimistinė nuotaika, kitoks požiūris į istoriją. Apie grupę *Tiltas* Munchas yra sakęs: „Mus saugo Dievas! Artėja negandų metas." Kierkegaard'o nerimas – bėgimas nuo akimirkos ir amžinybės; nerimas buvo jaučiamas visur, žmogus labai vienišas, suglumęs, prislėgtas artėjančio karo nuojautos, negana to, jį kamuoja esminiai žmogiški, anot to meto kritikų, „barbariški", instinktai; figūros kupinos erotizmo, jos rėkia, juokiasi, jų pozose nėra nė krislo sentimentalaus grožio.

Kaip sakoma *Tilto* manifeste, šios grupės dailininkų mintys „visų kaip vieno sukasi apie spalvas". Kaip ir Muncho, van Gogho, Gauguino paveiksluose, šių ekspresionistų kūriniuose erdvės ir formos suplokštintos, spalvos sodrios ir ryškios, šiek tiek moduliuotos, potėpiai saikingi, o jų paskirtis – išryškinti formą, nesusijusią su jokia kita teorine sistema. Svarbu tik detalių žaismas, vienintelis saitas yra menininko jautrumas ir suvokimas, objektai ir žmonės integruojami remiantis savo paties tapatybe, išgyvenant jausmus arba empatiją. Didelę reikšmę turi grafika, leidžianti labiau išryškinti personažų bruožus, linijomis sustiprinti peizažo jėgą, perteikti tapytojams būdingas individualias vizijas. Iš pradžių ekspresionistai tokius principus taikė tik graviūroms (Kirchneris jų sukūrė



daugiau kaip 2000), vėliau, nuo 1908 m., perkėlė juos ir į savo paveikslus, kol kas neišlaisvintus iš 1905–1906 m. Cézanne'ui ir Matisse'ui būdingo stiliaus.

Tuo metu, kai psichoanalitikai atliko savus tyrimus, ekspresionistai, gilindamiesi į vidines žmogaus problemas, leido reikštis menininko subjektyvizmui, studijavo žmogaus protą, tačiau patys iki galo neatsivėrė. Sigmundas Freudas, 1905 m. išleidęs knygą *Trys apybraižos apie seksualumo teoriją*, atsidėjo neurozių studijoms. Nuosmukį išgyvenančioje Vienoje buvo gausu neurotikų, tokių kaip Kokoschkos ir Schiele's paveiksluose. Be abejonės, slogi atmosfera veikė ir patį Freudą. Likimo ironija – tuo metu, kai ore tvyrojo žiauraus karo grėsmė, jis atskleidė įvairių veiksnių, ypač mirties, poveikį žmogaus psichikai. Šiaip ar taip, revoliuciniai jo atradimai ir vokiečių ekspresionistai deramai buvo įvertinti gerokai vėliau.

Paskutinė *Tilto* dailininkų paroda buvo surengta 1910 m. Dresdene. Persikėlęs į Berlyną, šis judėjimas iširo, tačiau jo įtaka kitiems menininkams tolydžio didėjo. Dar nepažinę karo baisumų, Kirchnerio žodžiais tariant, „kruvinieji pajacai" jau atidavė jam duoklę. Patys dailininkai pasinėrė į politiką, prisišliejo prie kairiųjų. Maxas Beckmannas, George'as Groszas, Otto Dixas ir Emilis Nolde liko ištikimi ekspresionizmui ir po karo. 1925 m. jie susibūrė į naujojo daiktiškumo *(Neue Sachlichkeit)* judėjimą. Propaguodami dailininko atsiribojimą nuo siužeto ir suteikdami laisvę gamtai, jie atvėrė kelią naujai meno srovei – abstrakcionizmui. Ekspresionizmo bruožų galima aptikti net XX a. pabaigos JAV abstrakcionistų kūriniuose, pavyzdžiui, Pollocko *action painting* veiksmo tapyboje. 1948–1951 m. Šiaurės Europoje veikė judėjimas *CoBrA* (1948–1951). Žymiausi jo atstovai: Pierre'as Alechinsky, Asgeris Jornas, Karelis Appelis, Didžiojoje Britanijoje – Francis Baconas. Apnuoginę savo individualybę, drąsūs ir nepaprastai įžvalgūs, nepataikaujantys savo epochai *Tilto* dailininkai, teigę, kad meninės raiškos formos turi atspindėti visuomenės pokyčius, buvo persekiojami nacistinio režimo, ir tik po daugelio metų jų idėjos – išgelbėti civilizaciją, apsaugoti pasaulį nuo nuosmukio gali tik tikros meno vertybės – buvo suprastos.



Egon Schiele, *Autoportretas su išskėstais pirštais,* 1911 (Miesto istorijos muziejus, Viena). Šio kūrinio stilius artimas *art nouveau* stiliui, jis priskirtinas Vienos ekspresionizmo srovei. Schiele yra nutapęs ir nykių peizažų, portretų, ir jaudinančių autoportretų, kuriuose jaučiamas liguistas savosios tapatybės ieškojimas, nerimas, žmogaus egzistencijos, gyvenimo ir mirties apmąstymas. Įkvėptas psichoanalizės, jis nutapė aktų, už provokuojantį jų erotizmą 1912 m. buvo suimtas.

Primityvistai

Primityvizmas plito ne tik Prancūzijoje, bet ir anglosaksų kraštuose, labiausiai jis buvo paplitęs Vidurio Europos šalyse: Jugoslavijoje (Ivanas Generalićius), Graikijoje (Theophilas, kurį atrado Le Corbusier). Iš žymiausių primityvistų minėtini vengras Csontvary, gruzinas Pirosmanis. Primityvizmas buvo paplitęs Centrinėje ir Pietų Amerikoje, JAV (Mary Robertson Moses).

Prancūzijoje buvo itin talentingų asmenybių. Nepadailintas menas (Chevalio rūmų sodas Dromo departamento Otrivo miestelyje yra vienas geriausių tokio meno pavyzdžių) žavėjo siurrealistus ir Dubuffet. Primityvistų kūriniai pasižymi tuo, kad yra kruopščiai atlikti, kartais parodijuojant akademinę techniką. Daugelis primityvistų net nebuvo baigę dailės studijų. Louis Vivinas (1861–1936) buvo pašto tarnautojas, André Bauchant'as (1873–1958) – medelyno prižiūrėtojas. Per Pirmąjį pasaulinį karą tarnaudamas telemetristu Graikijoje jis prisižiūrėjo antikinių grožybių, todėl vėliau antikos įtaką buvo galima justi ir jo kūryboje. Camille'is Bombois (1883–1970) tarnavo ūkyje, Dominique'as Peyronnet (1872–1943) buvo spaustuvės darbininkas, o Séraphine Louis, arba Séraphine de Senlis (1864–1942), buvo vokiečių kritiko Wilhelmo Uhde's tarnaitė. Beje,



Séraphine Louis, arba **Séraphine de Senlis,** *Granatai,* 1930 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Krizės laikotarpiu, tai yra tuo metu, kai patronas ir paveikslų prekijas Wilhelmas Uhde uždarė dailininkę į psichiatrijos kliniką, ji, suvokdama, kokia liga serga, piešė gėles, medžius. Pomėgis piešti augmeniją, subtili technika atskleidžia dailininkės tobulėjimą, nors jos kūrinių siužetai labai paprasti.

Uhde atrado Séraphine ir ją išnaudojo. Henri Rousseau (1844–1910), dar vadintas Muitininku, dirbo Paryžiaus muitinėje.

Daugelis primityvistų buvo kuklūs savamoksliai, bet jie buvo labai atkaklūs dailininkai. Jų vaizdavimo maniera – pabrėžtinai realistinė, klasikos jų kūriniuose tiek, kiek eksponuojama muziejuose, jie nėra *ex voto* meno sekėjai, iškabos menas jiems svetimas.

Primityvistų kūrybai būdinga nuoširdumas, spontaniškumas (jų kūriniai dažnai primena vaikų piešinius). Istorine tematika kūrė tokie garsūs menininkai kaip Jarry, Apollinaire'as, Robert'as Delaunay, Le Corbusier, Ozenfant'as, Picasso, Signacas, Brâncuşi. 1928 m. Sergejus Diagilevas pastarojo paprašė sukurti dekoracijas ir kostiumus Stravinskio baletui *Apolonas Musagetas.*

Afrikos ir primityvistų menas įkvėpė Giorgio de Chirico, siurrealistus ir ekspresionistus. Jie primityvistų kūryboje įžvelgė stulbinamą nuoširdumą, norą išsipasakoti, nors tie kūriniai yra tik skrupulingai pavaizduota tarytum sustingusi tikrovė. Pirmoji primityviojo meno paroda buvo

surengta 1937 m. Liaudies menininkai, „tikrovės vaizdavimo meistrai", piešė idilinius vaizdus, tarsi žmogiškųjų tragedijų pasaulyje nė nebūtų. Technika skrupulinga, faktūra lygi, paviršius blizga tarsi antikinių skulptūrų, figūros masyvios, bejausmės, augalai ir gyvūnai tapomi preciziškai, objektai vaizduojami iš priekio, žmonių galvos didelės, kūnai – maži. Kad ir kaip būtų, primityvistų kūryboje pavaizduotas realus pasaulis dvelkia nerealumu. Pavyzdžiui, Séraphine de Senlis fantastinės gėlių ir lapų vizijos spinduliuoja religine egzaltacija, kaip ir Vivino bei Rousseau, kurie tikėjo vaiduokliais, kūriniai. Primityvistų kūriniai persunkti užuojauta kitiems, jie linkę tarnauti silpniesiems ir nuskriaustiesiems. Apie Vivino peizažus Uhde vėliau pasakė: „Jie primena kito peizažo fasadą." Primityvistų paveikslai – dirbtinai sureikšmintas bėgimas nuo tikrovės, žiaurios kasdienybės priešpriešа. Jų kūriniuose viskas veši, visko per daug, trumpiau tariant, tai aukso amžius. Nesvetima primityvistams ir egzotika, pavyzdžiui, Robert'o Delaunay motinos užsakymu Rousseau 1907 m. nutapė paveikslą *Gyvačių kerėtojas* (Orsay muziejus, Paryžius). Juos jaudino sudėtingos, tragiškos, žiaurios karo, gyvulių žūties, vargano gyvenimo, kurį ir patys gyveno, temos. Rousseau pavaizduotos džiunglių scenos mįslingos, keliančios nerimą, todėl ilgą laiką buvo manoma, kad 1897 m. nutapytas paveikslas *Mieganti čigonė* (MOMA, Niujorkas) – Picasso kūrinys.

Primityvistų megalomanija ir akibrokštai kartais virsdavo anekdotais. Peyronnet pats redagavo savo parodos katalogą, o kai teismo pirminin-

Henri Rousseau, arba **Muitininkas,** *Juodaodis, puolamas jaguaro,* 1907 (Bazelio meno muziejus). Būdamas lakios vaizduotės, labai pastabus, Rousseau kuria naivų, sustingusį egzotišką peizažą; augalija jame pavaizduota labai detaliai, nuotaika slogi, nuožmus žvėris puola žmogų.



kas, nuteisęs Rousseau už vagystę, 1907 m. išvydo nuteistojo kūrinius, paleido talentingą menininką iš kalėjimo. Tais pačiais metais Rousseau pareiškė Picasso: „Mudu esame patys didžiausi šios epochos dailininkai. Tu – egiptietiškojo žanro meistras, aš – moderniojo." Dėl Marie Laurencin, kuri buvo pavaizduota su Apollinaire'u paveiksle *Mūza, įkvepianti poetą* (1909, Bazelio muziejus), stambių formų Rousseau teisinosi taip: „Apollinaire'as – didis poetas, jam reikia didelės mūzos." Daugelis primityvistų balansavo ant skurdo ir šlovės ribos, jie buvo negailestingai išnaudojami paveikslų supirkėjų; vieni jų gyvenimą baigė skurde, kiti – beprotnamyje. Gausus kūrybinis primityvistų palikimas – kūrėjų silpnybių ir juos kamavusių vidinių prieštaravimų padarinys.

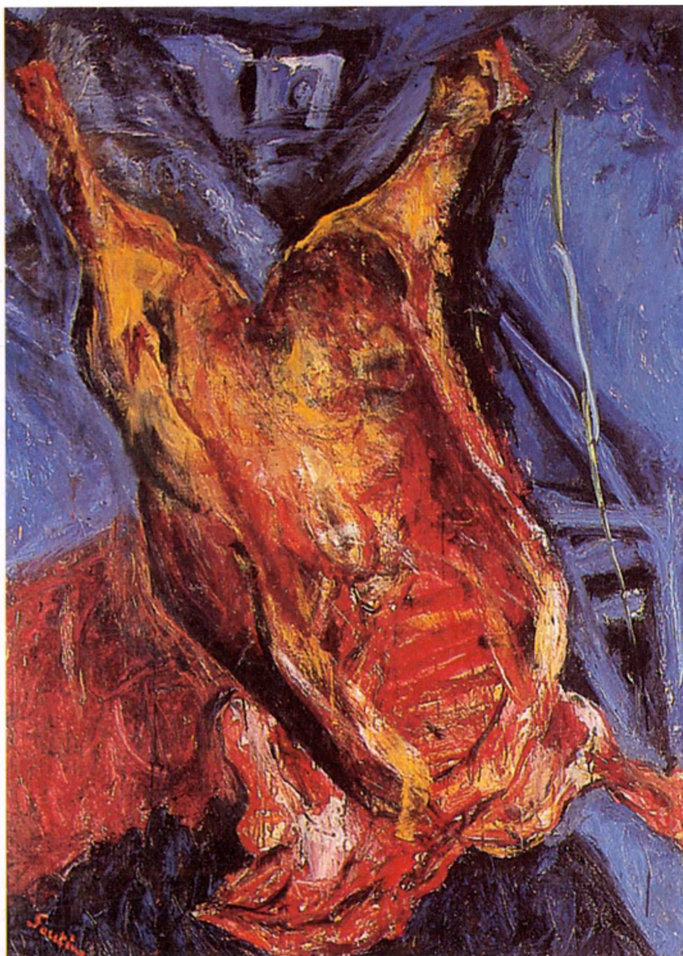
Paryžiaus mokykla

1900–1910 m., anot užsienio kritikų, spontaniškai formavosi Paryžiaus mokykla. Jai kartais priskiriami visi prancūzai ir Paryžiuje kūrę užsieniečiai, kurie tapė figūrinės dailės kūrinius. Šiai mokyklai priskiriami ir stiprūs dailininkai, individualybės, atvykę į Paryžių 1905–1913 m. Menininkus traukė laisva Paryžiaus atmosfera, intelektualų pasaulis. Žymiausi Paryžiaus mokyklos atstovai yra šie: Amedeo Modigliani (1884–1920), Chaïmas Soutine'as (1894–1943), Moïse Kislingas (1891–1953), Marcas Chagallas (1887–1985), Jules'is Pascinas (1885–1930) ir Tsugouharu Foujita (1886–1968). Ši legendinė prakeiktų dailininkų karta, kūrusi Monmartro ir Monparnaso kvartaluose, garsėjo išsišokimais, galbūt todėl tapo žinomi ir kaip dailininkai. Daugmaž padoriai gyveno tik Kislingas ir Chagallas. Daugelis menininkų buvo žydų kilmės, galbūt todėl jie nenustygo vietoje, nuolat klajojo, gyveno bohemiškai. Modigliani skurdo, Kislingas mėgavosi prabanga, tačiau juos abu siejo ištikimybė regimojo pasaulio vaizdavimo menui, geras gyvenimo pažinimas, atsparumas draugų – kubistų, futuristų – įtakai.

Portretuose, kuriuos šie dailininkai tapydavo gavę užsakymus, nėra manieringumo, pataikavimo akademiniams kanonams, jie ironiški, tragiški, intymūs, tikroviški, paslaptingi, gerai perteikia visuomeninio ir asmeninio gyvenimo niuansus. Tačiau menas ir audringas gyvenimas žudo menininkus. Jų stilius išliko labai individualus, su tragizmo žyme.

Ankstyva italų dailininko Modigliani mirtis ir jo draugės Jeanne Hébuterne savižudybė apgaubė legenda šio menininko kūrybą, kuri, jam gyvam esant, nebuvo vertinama. Modigliani daugiausia tapė aktus ir stilizuotus portretus.

Chagallas visada buvo nepriklausomas – tiek nuo rusų avangardizmo (buvo vienas iš jo pradininkų), tiek nuo savo draugų, Paryžiaus mokyklos



Chaïm Soutine, *Nuluptas jautis,* 1925 (privati kolekcija, Niujorkas). Soutine'o kūryba paženklinta tradiciniais žydų kultūros draudimais, joje dominuoja mirties tema. Soutine'as mėgsta sodrų koloritą, raudoną spalvą šaltų spalvų fone. Formos ekspresionistinės, įspūdį sustiprina tai, kad antrame paveikslo plane nėra detalių, kompozicija frontalioji.

dailininkų. 1910 m. jis atvyko į Paryžių, bet 1914 m., prasidėjus karui, grįžo į Maskvą. Spalio revoliucija, įvykusi 1917 m., pagaliau suteikė žydams oficialiai laisvų piliečių statusą ir tai įkvėpė Chagallą. Jis nutapė daug paveikslų judaistine tematika, vienas iš jų – *Kapinių vartai* (1917, MNAM, Paryžius). 1919 m. Chagallas buvo meno reikalų komisaru Vitebske, tačiau 1920 m. dėl nesutarimo su vadovais ir Malevičiumi šių pareigų atsisakė. 1923 m. jis visam laikui grįžo į Prancūziją. Ambivalentiški paveikslai, kuriuos jis nutapė Paryžiuje (pavyzdžiui, *Rusijai, asilams ir kitiems,* 1911–1912, MNAM, Paryžius), išreiškia intymius jausmus, džiaugsmą ir skausmą, nepasitenkinimą tremtinio ir menininko dalia. Mistinės, biblinės metaforos, vaikystės ir paauglystės metų, praleistų Rusijoje, prisiminimai virto ištisa kosmogonija. Savituose jo tarsi susapnuotuose paveiksluose daug tragizmo, magijos, žmonės, gyvuliai ir daiktai besvoriai, tarsi pakibę ore. Stilius labai originalus: dėl nerealių



Marc Chagall,
Baltas namas, 1920
(M. A. M. A. C., Liežas).
Daugumą peizažų Chagallas nutapė įkvėpimo semdamasis gimtajame Baltarusijos mieste Vitebske, iš kurio išvyko 1920 m. Šiame paveiksle fantastiškų spalvų kontrastas, tolumoje matomi tarsi judantys namai, vienuolynas, Dvinos vandenyje atsispindinti katedra sugrąžina mus į keistą vaikystės pasaulį, nuspalvintą tragizmo. Chagallas, išsivadavęs iš kubistų ir ekspresionistų įtakos, sukūrė savitą stilių, nepriklausomą nuo didžiųjų judėjimų.

spalvų gamos ir savito perspektyvos traktavimo jo kūriniai niekuo neprimena didžiųjų menininkų, tokių kaip El Greco, Giotto, Tiziano, kubistų Gleizes'o, Metzinger, Léger kūrinių.

Subtilios perlamutrinės spalvos, tikslus piešinys būdingas Pascinui, gimusiam Vidine, Bulgarijoje; jo technika artima japono Foujitos, tai yra daugiau dėmesio skiriama piešiniui. Pascinas buvo puikus piešėjas. Jo talentą pirmoji įžvelgė ir paskatino kurti draugė iš Bukarešto. Kurį laiką gyvenęs Vienoje, Miunchene, Berlyne, kur daugiausia laiko skyrė karikatūrai, 1906 m. Pascinas įsikūrė Paryžiuje, o 1914 m. išvyko į JAV. Jo kūryba padarė įtaką Niujorko dailininkams Ganso, Brookui, Dehnui, Biddle'iui ir ypač japonui Yasuo Kuniyoshi. Juos labai žavėjo tolerantiškas Pascino skepticizmas, linijinis stilius. Tačiau Pasciną tebetraukė laisva Paryžiaus atmosfera, tad 1920 m. jis vėl perplaukė Atlantą. Paryžiuje šis dailininkas nepaprastai daug dirbo, laisvalaikį leido audringai, vėliau jo gyvenimas tapo nesibaigiančiu spektakliu. Pascinas ir vėliau tapė, bet pamažu jį patraukė kubizmas. Pascino kūrybos stilius nesikeitė iki pat gyvenimo pabaigos, jis buvo puikus portreto meistras, mėgo pilkų, rusvų spalvų pustonius, jo kūriniai meilės ir mirties tema persunkti švelnia ironija. Palaužtas audringo gyvenimo ir kritikos, kurios sulaukė po Niujorke vykusios parodos, 1930 m. Pascinas nusižudė.

Tarp Vakarų ir Japonijos užsimezgė dialogas, Foujita ir Kuniyoshi (1893–1953) emigravo, pirmasis 1913 m. atvyko į Paryžių, antrasis – į Niujorką. Po studijų Tokijo imperatoriškojoje dailės akademijoje Foujita

tapo Paryžiaus mokyklos dailininku. 1940 m. jis grįžo į Japoniją, tarnavo tėvynei kaip karo dailininkas; jam buvo suteiktas pulkininko laipsnis. To meto kūryba – akivaizdžiai propagandinė. Vėliau Foujita vėl atvyko į Paryžių, ten 1959 m. priėmė katalikų tikėjimą ir tapo Leonardu. Jo portretai, autoportretai, natiurmortai ir net peizažai, kuriuos nutapė 3-iajame dešimtmetyje (tai yra audringiausiu gyvenimo laikotarpiu), liudija ištikimybę japonų meno tradicijai: preciziškas piešinys, subtilūs švelnūs pustoniai, augalai, gyvuliai, ypač katės, vaizduojami su meile, perspektyva blokuojama pirmuoju vertikaliu planu.



Amedeo Modigliani, *Dama su apykakle (ponios Hankos Zborowskos portretas),* 1917 (Nacionalinė moderniojo meno galerija, Roma). Šis kūrinys autoriui gyvam esant nebuvo vertinamas. Tai stilizuotas portretas. Veidas subtilaus grožio, susimąstęs, primena etruskų ir gotikinius portretus. Beje, etruskų meną ir gotiką Modigliani studijavo Italijos muziejuose. Didžiulę įtaką jo kūrybai padarė Cézanne'o portretai ir Afrikos menas, ypač kaukės.

SPALVŲ KAITA

Moïse Kisling, *Skenduolė,* 1927 (Kleinmanno kolekcija, Paryžius). Kislingas gimė Lenkijoje, Krokuvoje. Dailininko, priglaudusio savo dirbtuvėse vargšą sergantį Modigliani, peizažai ir portretai dvelkia šalčiu, santūrumu, jaučiama Cézanne'o ir Deraino įtaka. Ji dar pastebimesnė po 1918 m., pasibaigus karui, kurio metu Kislingas tarnavo Svetimšalių legione. Kislingas mėgsta dekoratyvinius elementus, jo spalvos labai gyvos, kompozicija nesudėtinga, stilius poetiškas.





Jules Pascin, *Dvi miegančios moterys,* 1928 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Žvilgsnis iš viršaus tarsi paryškina scenos nerealumą ir jausmingumą. Pascinas tapė moterų arba draugų portretus, jo paveiksluose vyrauja pustonių harmonija, meilės ir mirties temos persunktos švelnia ironija.

Formų evoliucija

XX a. pradžioje Prancūzija garsėjo talentingais skulptoriais. Grožio idealas, kurio jie siekė, ir kūrinių tematika buvo labai artimi klasikinei skulptūrai.

Žymiausias to meto skulptorius – Auguste'as Rodinas (1840–1917). Rodinas, kaip ir Cézanne'as, didžiąją gyvenimo dalį nugyveno XIX a., tačiau dvasia jie buvo XX a. menininkai. Rodinas, modernus dailininkas, buvo kviečiamas eksponuoti kūrinių Vienos Secesiono parodose; ten žiūrovai išvydo jo skulptūrą *Bronzos amžius* (1877) ir grandiozinį kūrinį *Pragaro vartai.* Pastarąjį skulptorius pradėjo 1880 m. ir kūrė iki pat mirties, tačiau taip ir neįstengė baigti. Beje, skulptūra *Pragaro vartai* sukėlė Prancūzijoje ne vieną protestų audrą. Rodinas buvo Donatello, Michelangelo ir gotikinio meno, įkvėpusio jį parašyti knygą *Prancūzijos katedros* (1914), garbintojas, daug skaitė, įkvėpimo sėmėsi iš Dante's poezijos. Gausiame Rodino kūrybiniame palikime galima įžvelgti tiek Courbet realizmą, tiek François Rude'o (1784–1855) lyrizmą ir patetiką.

Panašiai kaip impresionistai, Rodinas skulptūriniams portretams stengėsi suteikti kuo daugiau gyvybingumo. Lipdydamas skulptūras, jis palik-

Auguste Rodin, *Kalė piliečiai,* 1884–1895 (Rodino muziejus, Paryžius). Rodinui buvo patikėta sukurti paminklą didvyriams – Kalė miestiečiams, kurie per Šimtametį karą, norėdami išgelbėti apgulto savo miesto gyventojus nuo žudynių, kaip įkaitai pasidavė anglams. Miestelėnai Eustache'as de Saint-Pierre'as, Jeanas d'Aire'as, Jeanas de Fiennes'is, André d'Andrieux, Pierre'as ir Jacques'as de Wessant'ai su kilpomis ant kaklo, nešini Kalė miesto raktais, patys nuėjo pas Anglijos karalių, pasiryžę gyvybe sumokėti už tai, kad būtų išgelbėti kiti. Jaudulį išduoda rankų judesiai, tačiau jie, pasirinkę tragišką mirtį, atrodo ramūs ir didingi. Jokio oficialumo, originali kompozicija, žemas pjedestalas. Tai sukėlė daugelio kritikų nepasitenkinimą. Kalė municipalinės tarybos nuomonė buvo tokia: „Nesolidi jų laikysena užgauna religinius mūsų jausmus." Rodinas, kurdamas šią skulptūrą, nesilaikė piramidinės kompozicijos taisyklės: „Aš, būdamas paryžietis, priešinuosi teatrališkam Mokyklos menui, niekinu banalumą." Rodinas, kaip ir Louis Davidas, visada turėjo savo nuomonę, net ir nesulaukęs publikos palaikymo, persekiojamas nesėkmių, nepasidavė valdžios spaudimui. Edmond'as de Goncourt'as jo kūrinį pavadino impresionistiniu. Ši skulptūra buvo eksponuojama 1889 m. Paryžiuje kartu su Monet kūriniais. Taigi Rodinui pavyko apginti savo skulptūros kitoniškumą. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad jo kūrinys statiškas, tačiau taip nėra: kompozicija pasižymi judesiu, kontrastiškumu, ekspresija, raiškia psichologine charakteristika. Šia antiakademine simbolistine skulptūra Rodinas atvertė naują skulptūros istorijos puslapį.



davo pirštų pėdsakus, kad geriau atsispindėtų šviesa ir personažai įgautų emocingumo bei nerimastingumo.

Skulptūriniai Victoro Hugo (1890), Balzaco (1897) portretai, kompozicija *Kalė piliečiai* (1884-1895) kupini kančios, vidinės įtampos. Rodinas puikiai piešė, ypač arabeskus, piešiniuose matyti autoriaus sugebėjimas tiksliai perteikti modelio judesius. Rodinas - dar ir genialus talentų atskleidėjas. Nors pačiam buvo labai sunku, jo dirbtuvės tapo François Pompono (1874-1946), Aristide'o Maillolio (1861-1944), Camille Claudel (1864-1943) ir Charles'io Despiau (1874-1946) užuovėja. Constantiną Brâncuşi (1876-1957), atvykusį į Prancūziją, Rodinas rėmė nuo pat pirmų dienų.

Vienas geriausių Rodino praktikantų Pomponas didžiojo skulptoriaus dirbtuvėse dirbo net penkiolika metų, vėliau pagarsėjo kaip animalistas, stilizuotų figūrų, kaip antai *Baltasis lokys* (1921), autorius. Brâncuşi, gimęs Rumunijoje, 1904 m. emigravo į Prancūziją, o 1952 m. tapo jos piliečiu. Iš savo antrosios tėvynės jis išvykdavo trumpam, tik tuomet, kai keliaudavo į JAV, Rumuniją ar Egiptą pasigrožėti piramidėmis. Pastebėtas ir paskatintas skulptoriaus Rodino, jis išliko nepriklausomas, tik perėmė iš mokytojo darbo su medžiagos luitu patirtį. Brâncuşi susidraugavo su Matisse'u, Modigliani, Rousseau Muitininku; pastarajam sukūrė antkapį, jame išgraviravo Apollinaire'o eiles, velioniui dedikuotas 1913 m. Niujorke, *Armoy Show*, kur buvo gyva avangardizmo dvasia, Brâncuşi eksponavo penkis savo kūrinius, bet nors labai domėjosi kubizmu, avangardistu netapo.

Ieškodamas esmės ir panaikindamas detales, Brâncuşi labiau nei su avangardistams brangiais primityviaisiais menais savo kūrybą susiejo su neolito menu (*Žemės išmintis*, 1907), su archajišku ar ikiklasikinės antikos menu (jo principai ryškūs *Bučinio* (1923) motyve, kur pavaizduoti apsikabinę vyras ir moteris). Šį klasikos palikimą jis derina su moderniu pranašišku apmąstymu apie skrydį ir erdvę vaizduodamas paukštį - vieną iš savo mėgstamų gyvūnų.. Brâncuşi suabsoliutina gyvenimo temas, jis tobulai nupoliruoja marmurą, plieną ir bronzą, o jų paviršiai atsispindi veidrodiniuose postamentuose - Brâncuşi juos priešpriešina akmens ir gipso grubumui. Šis kartais nuvalkiotu vadinamas dvasingumo apmąstymas baigiamas originaliu kiaušinio formos modeliu iš ciklų *Mieganti mūza, Naujagimis, Prometėjas, Pasaulio pradžia;* šie Brâncuşi kūriniai įkvėpė siurrealistus.

1938 m. Rumunijos užsakymu Brâncuşi sukūrė *Bučinio vartus* ir šiuo darbu baigė savo monumentaliosios kūrybos laikotarpį. Tuo metu jis sukūrė ir *Begalinę koloną* - kompoziciją, kurios pasikartojimo principas įkvėpė 7-ojo dešimtmečio minimaliojo meno šalininkus.

Masyvus Brâncuşi skulptūrų cokolis - savarankiška architektūrinė konstrukcija. Šiurkšti jos faktūra priešinama su nugludintomis, afrikietiškas skulptūras primenančiomis paukščių ir mūzų figūromis.

SPALVŲ KAITA

Brâncuşi – puikus fotografas. Draugų, gyvūnų ir ypač skulptūrų nuotraukos – tikri meno kūriniai, iš jų galima daug sužinoti tiek apie autoriaus gyvenimą Paryžiaus dirbtuvėse, esančiose Ronsinio aklagatvyje, tiek apie estetines jo pažiūras.



Constantin Brâncuşi, *Majastra,* 1912 (Tate'o meno galerija, Londonas). Brâncuşi visada traukė skrydžio paslaptis. Yra septyni šio kūrinio variantai. Majastra – paukščio vardas. Rumunų tautosakoje šis paukštis atveda žavųjį princą pas princesę. Brâncuşi dar sukūrė didelę seriją *Paukščiai.* Norėdamas atskleisti pasaulio grožį, jis tobulai nupoliruoja bronzą, nes „absoliučios formos išgaunamos tik iš tam tikros medžiagos". Brâncuşi puikiai stilizuoja, geba perteikti erdvės įspūdį. Postamentai – iš tašyto akmens, figūros atspindi šviesą.

FORMŲ KAITA

Iškraipydami formas, kubistai, futuristai, suprematistai ir konstruktyvistai drąsa pranoko pirmtakus, padariusius perversmą spalvų pasaulyje. Norėdami parodyti savo pažiūrų išskirtinumą, novatoriškumą, pirmą kartą meno istorijoje jie pavartojo sąvoką „avangardas". Pripažindami abstrakciją ir XX a. tendencijas, avangardistai atmetė ankstesnių amžių estetiką ir propagavo naują žmonijos, konfrontuojančios su savo paveldu, estetiką.

Kubizmas

Skiriami trys kubizmo laikotarpiai: Cézanne'o (1907–1909), analitinis (1910–1912) ir sintetinis (1913–1914), o 1912 m. laikomi orfizmo ir vorticizmo pradžia. Dauguma dailininkų, tarp jų ir Georges'as Braque'as (1882–1963), prieš tapdami kubistais, priklausė fovistų plejadai. 1908 m. Paryžiaus Rudens salone buvo eksponuojamas Henri Matisse'o paveikslas *L'Estako namai*, arba, anot kritikų, „mažų kubų kombinacija". Termino „kubizmas" autorius yra kritikas Louis Vauxcelles'is, nors kubizmo pradininku laikomas Pablo Picasso (1881–1973), o jo paveikslas *Merginos iš Avinjono* (1907, MOMA, Niujorkas) – pirmu kubistiniu dailės kūriniu. Tai pikta Ingres'o paveikslo *Turkiška pirtis* (1859–1863, Luvras, Paryžius) ir Matisse'o paveikslo *Gyvenimo džiaugsmas* (1905–1906, Barneso fondas, Merionas) parodija. Paveikslo, kurio siužetas turėjo kelti viešnamio asociacijas, pavadinimą parinko poetas ir kritikas André Salmonas. Anot jo, Picasso išgrynino formas, atsisakė sentimentalių apibūdinamąją funkciją atliekančių detalių, erdviniai jo sprendimai originalūs; Picasso mėgo įvairių planų superpozicijas, neigė šviesšešėlius, gebėjo sukurti antropomorfinę gilumos iliuziją (žmogaus natūralios vizijos transpoziciją), t. y. laikėsi Cézanne'o principo „vaizduoti gamtą sferomis, cilindrais, kampais". Picasso buvo susižavėjęs Afrikos menu: jo figūros elipsinės, vaizdas frontalus, veidai primena kaukes. Picasso personažų charakterių neišryškindavo, jam svarbi struktūra – panašiai kaip sustingusiuose Cézanne'o portretuose.

Kubizmas 1907–1914 m. labiausiai suklestėjo Prancūzijoje, paplito visame pasaulyje, pasiekė Rusiją ir JAV (beje, jis darė įtaką ne tik meninin-

Juan Gris, *Turanžo,* 1918 (MNAM, C. G.-P. Paryžius). Šis portretas nutapytas 1918 m. vasarą Turene paisant sintetinio kubizmo taisyklių. Grisas atsisakė ryškių spalvų ir 1913–1914 m. jo kūriniuose ėmė dominuoti analitiniam kubizmui būdinga santūrių spalvų gama. Apmąstydamas iš Cézanne'o (Grisą žavėjo jo portretai) gautą pamoką, interpretuodamas Grisas sakė taip: „Cézanne'as iš butelio padaro cilindrą, o aš iš cilindro padarau butelį."





Pablo Picasso, *Merginos iš Avinjono,* 1907 (MOMA, Niujorkas). Pirmasis dailininkas, galutinai sutraukęs gamtos ir meno saitus. Šiame pirmame kubistiniame paveiksle matyti Picasso žavėjimasis Cézanne'o portretais ir afrikiečių kaukėmis. Tai gryna kubistinių paveikslų apibūdinimo, kurį pateikė Guillaume'as Apollinaire'as, iliustracija. Anot poeto, jų autoriai skolinasi elementus ne iš vizualios, o iš konceptualios realybės.

kams). Būtent kubizmas davė akstiną vienai ryškiausių XX a. meno krypčių – abstrakcionizmui. 1913 m. Niujorke, *Armory Show* ekspozicijoje, pirmenybė buvo teikiama prancūzų menininkams Cézanne'ui, kubistams, dadaistams; brolių Duchamp'ų kūryba, ypač Marcelio Duchamp'o kūrinys *Nuogas vyras, lipantis laiptais* (1912, Meno muziejus, Filadelfija), sukėlė skandalą.

Kubizmo meninė kalba labai formali, formos suskaidomos į daugybę dalių, jos sudaro įvairias asimetrines kompozicijas, planai tarytum susilieja, nėra dominuojančių statmenų tiesių ir įstrižainių, ritmas trūkčioja, skurdoka spalvų gama, tematika irgi neįvairi. Susidaro įspūdis, kad kubistų vaizduojamo pasaulio neapšviečia jokie išoriniai šviesos šaltiniai; tą patį galima pasakyti ir apie natiurmortus, ir apie portretus, kuriuose dominuoja tie patys aksesuarai. Louis Marcoussis ir Juano Griso (1887–1927) mėgstamos detalės: pypkės, gitaros, šachmatai. Pritardami

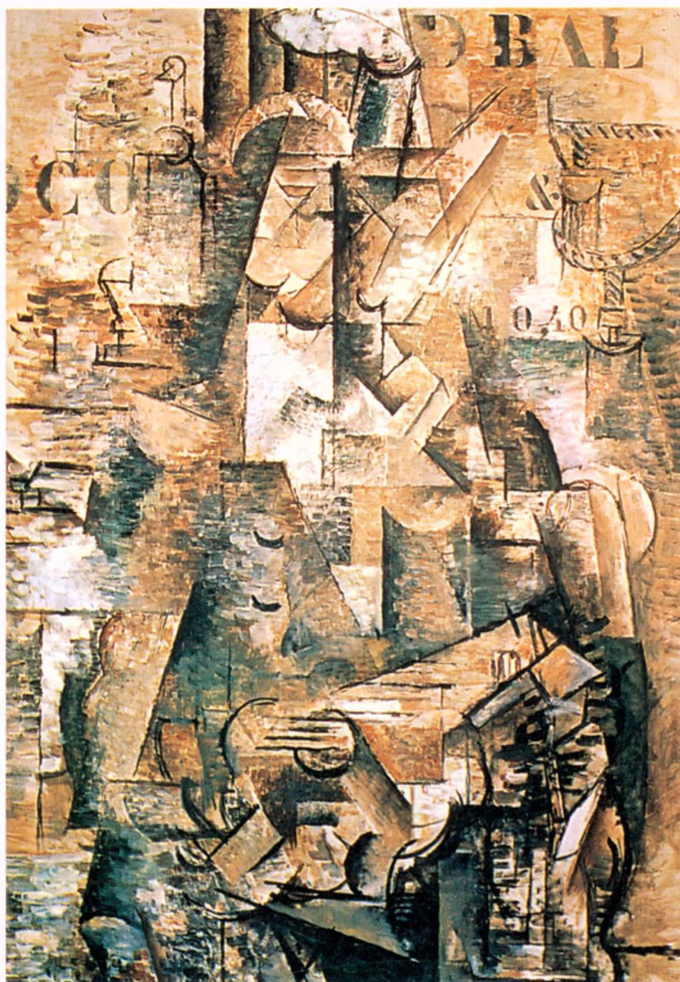
Cézanne'o nuomonei apie meno kūrinį kaip apie gamtai nesipriešinančią darną, kubistai atskiria vaizdavimo būdą nuo natūralaus objekto vaizdo, atsisako iš renesanso dailės paveldėto iliuzionizmo. Siekdami pabrėžti, kad meno kūrinys yra atsietas nuo gamtos, jie iš anksto nustato apibrėžtas struktūras, atgaivina jas dinamiškumo ir požiūrių sinchroniškumo principais. Kaip teigia knygos *Apie kubizmą* (1911) autoriai Gleizes'as ir Metzinger, „didžiausia meno klaida – imitacija"; žmogus vienišas, todėl privalo konfrontuoti su jį supančiu pasauliu. Kubistų nerimą dar labiau sustiprino onirizmas.

Metzinger atsiribojo nuo dekadentinio spiritualizmo formų: „Mes nepripažįstame fantastinio okultizmo priemonių." Tapyba virto „formalių objekto dėsnių determinuotu" menu, „pažinimo priemone", moksline veikla, ji neteko „estetinės funkcijos reikšti mūsų požiūrį į daiktus ir į mus supantį pasaulį". Tikrovė, o ne teorija valdo mūsų suvokimą; kubizmas tam tikrą subjekto ir objekto ryšį dar pripažįsta, o abstrakcionizmas jau ne. Kubistų sukurtiems portretams ir kompozicijoms grožio suteikia geometrinių figūrų grupavimas, formos griežtumas, elementų vieningumas, santūrios spalvos, pabrėžiančios daiktų pastovumą ir poetiškumą.

Kaukė su dviem galvomis iš Dramblio Kaulo Kranto (Afrikos ir Okeanijos meno muziejus, Paryžius).



XX a. pradžia – neregėtų permainų mokslo pasaulyje metas. Vyko pokyčiai ir meno teorijos srityje. 1923 m. Juanas Grisas rašė: „Tapybinė matematika priartino mane prie reprezentatyviosios fizikos." Susirūpinę tuo, kad pirmenybė fiksuoti tikrovę gali atitekti fotografams, kubistai kūryboje ėmė taikyti teorinės fizikos principus, ypač Einsteino reliatyvumo teoriją, kuri, vienydama materiją ir energiją, atskleidžia laiko ir erdvės dimensiją, keičia žmogaus ir visatos santykį. Kubistų paveiksluose buvo vaizduojamos erdvinės figūros, jose bandyta ieškoti ketvirtojo matmens. Gleizes'as ieškojo atsparos Riemanno teoremose, Apollinaire'as aiškino šią srovę daugiau metaforiškai, o ne moksliškai. Kad galėtų vadovautis reliatyvumo teorija, kubistai pirmiausia turėjo atmesti kelių požiūrių sinchroniškumo principą, o tai jiems nevisiškai pavyko, nes vaizduojami objektai išskaidyti į daugiau fragmentų, nei jų galima pamatyti iš skirtingų perspektyvos kampų.



Georges Braque, *Portugalas,* 1911 (Bazelio meno muziejus). Šis paveikslas priskiriamas grynojo analitinio kubizmo laikotarpiui. Pagrindiniai personažo bruožai dar įžiūrimi, bet rudų ir pilkų tonų padrikų geometrinių figūrų fonas daro paveikslą sujauktą. Braque'as pirmasis panaudojo raidžių ir skaičių trafaretą; raidėms ir skaičiams jis nesuteikia jokio turinio, jam svarbu tik formos. Trafaretą 1912 m. jis pritaikė popieriniams koliažams.

Vaizduojamoji erdvė negali susijungti su realaus pasaulio erdve; nuomonė apie neva egzistuojančias kubizmo sąsajas su reliatyvumo teorija klaidinga ir tai patvirtina pats Einsteinas: „Naujoji meno kalba ir reliatyvumo teorija neturi nieko bendra." Tokią nuomonę patvirtina Hilberto ir Brouwerio logika, rusų fiziko P. D. Uspenskio (1878–1947) *Naujasis pasaulio modelis* (1905–1910–1916), *Ketvirtoji dimensija* (1909) ir *Tertium organum* (1911) – veikalai, kuriuos labai vertino rusų futuristai ir kubistai.

Vėliau, 1912 m., prie kubistų prisidėjo grupės *Aukso pjūvis* (pranc. „Section d'or") tapytojai: broliai Raymond'as Duchamp'as-Villonas (1876–1918), Marcelis Duchamp'as (1887–1968) ir Jacques'as Villonas (1875–1963), Francis Picabia (1879–1953), Roger de La Fresnaye'is (1885–1925), Františekas Kupka (1871–1957), Louis Marcoussis (1878–1941), Oleksandras Archypenka (1887–1964).

Pablo Picasso

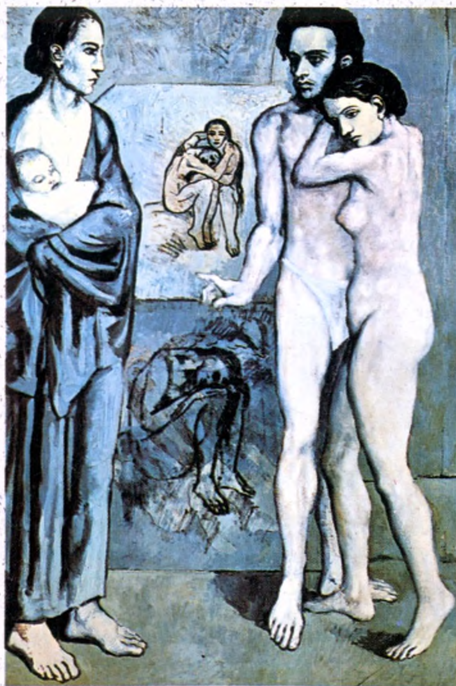
Talentingas dailininkas Pablo Picasso, pasitelkęs vaizduotę ir neišsenkančią išmonę, labiau nei visi kiti XX a. dailininkai atnaujino simbolinę dailės kalbą. Savo kūriniais jis puikiai išanalizavo gyvenimo vaizdavimo dviprasmiškumą.

1881. Ispanijoje, Malagoje, gimsta Pablo Picasso.

1900 m. Atvykęs į Paryžių, iki 1904 m. jis tapo melancholiškus ekspresionistinius paveikslus (mėlynasis laikotarpis), vėliau, 1905–1906 m., prasidėjo rausvasis laikotarpis.

1907. Nutapo paveikslą *Merginos iš Avinjono*. Tai prekubistinės Picasso kūrybos laikotarpio kūrinys.

Gyvenimas, 1903 (Klivlando meno muziejus). Šioje Picasso mėlynojo laikotarpio alegorijoje labai ryški ispanų ekspresionistų įtaka – melancholija, griežtumas sprendžiant amžiną motinystės problemą. Tai, kad dailininkas nutapė paveikslą paveiksle, rodo, jog jis ruošėsi pradėti tapyti kubistine maniera.



Dailininkas daug dėmesio skiria formaliai struktūrai – norėdamas perteikti savo jausenas, šią schemą jis naudojo visą gyvenimą. Audringų debatų centru tampa Picasso dirbtuvės *Bateau-Lavoir*, ten daug laiko jis praleidžia su draugais Gertrude Stein, Juanu Grisu, Louis Marcoussis, Maxu Jacobu ir André Salmonu.

1914. Skulptūra *Absento taurė* (MNAM, Paryžius) – pirmasis *ready made* kūrinys. Tai ėjimo refleksijų aiškumo link pradžia. Vėliau šiuo keliu pasuko ir kiti skulptoriai, tokie kaip Naumas Gabo ir Antoine'as Pevsneris.

1915. Kūryba plėtojasi realizmo link. Įvairiausios kubistinės variacijos išryškėja 1919 m. Londone, kur Picasso sutinka André Derainą ir semiasi įkvėpimo iš klasikos šaltinio. Kuria scenovaizdžius *Rusų baleto* spektakliams, vaizduoja mitologinius personažus, pavyzdžiui, Minotaurą.

1916. Pirmojo pasaulinio karo metais gyvena Paryžiuje, tuo metu daugiausia bendrauja su Grisu ir Jacobu. Picasso labai sukrečia Guillaume'o Apollinaire'o mirtis.

1920. Kuria modernius kūrinius romėnų ir graikų kūrinių stiliumi. Jo figūros didžiulės, statiškos, didingos, melancholiškos, spalvų gama – nuo rusvos iki pilkos. Dinamiška linijos energija visada buvo jo kūrybos konstanta.

1923. Ingres'o maniera tapo preciziškus portretus, sukuria seriją *Arlekinas* (MNAM, Paryžius). Tuose portretuose slypi daug patetiško grožio. Neoklasicizmo, neokubistinio iliuzionizmo ir laisvo gyvenimo epocha – anot Jacobo, „hercogienių epocha", – truko neilgai. Picasso gyvenimas ir kūryba – tai šėlsmas, laisvės paieškos, kova su visų priimtomis taisyklėmis.

1925. Picasso kūryboje įvyksta lūžis, jis ypač išryškėja 1928 m.. Dailininkas susidomi siurrealizmu siekdamas pagilinti savo apmąstymus apie paveikslų dviprasmiškumą. Kūrinių kompozicija pasidaro dinamiškesnė, randasi daugiau ekspresionizmo bruožų. Žmonės vaizduojami įvairiais rakursais, iš įvairių kampų, erdvė – nevienalytė, tačiau išlieka Picasso stiliui būdingas spalvų ryškumas, žaismingumas, imitacijos imitacija. Tai ypač ryšku dailininko koliažuose. Picasso niekada nebuvo grynasis abstrakcionistas.



Kairiajame puslapyje: Pablo Picasso, *Ambroise'o Vollard'o portretas*, 1909–1910 (Puškino muziejus, Maskva). XX a. pradžios dailininkai turėtų būti dėkingi Ambroise'ui Vollard'ui (1865–1939), talentingam paveikslų prekeiviui ir talentų atradėjui. Nuo 1901 m. jis eksponavo Picasso kūrinius. Šiame portrete Vollard'as pavaizduotas labai poetiškai, laikantis analitinio kubizmo taisyklių. Veidas ir fonas suskaidomi į geometrines dalis, vyrauja rusva ir pilka spalvos.

1930. Picasso labiausiai traukia mitologinių arklio ir Minotauro figūrų, taip pat jausmingų moterų vaizdavimo temos. Kurį laiką gyvena Ispanijoje. Vėliau, būdamas aistringo temperamento, išgyvena sunkią krizę.

1937. Sukuria šedevrą – patetišką kompoziciją *Gernika.* Taip pagerbia baskų kankinių miestą.

1940. Gyvendamas Paryžiuje okupacijos metais, Picasso tampa rezistentu, tapo dramatiškus kūrinius; keičiasi jo spalvų gama, kaip antai paveiksluose *Rytinė serenada* (1942, MNAM, Paryžius) ir *Skerdykla* (1945, privati kolekcija), spalvos nebe tokios ryškios. Šiuose kūriniuose vaizduojamos žmonių figūros išskaidytos, nerimastingos, tarytum sustingusios niūraus interjero kadre.

Picasso kūriniai, taip smarkiai šokiravę publiką, – nerimą keliančios kasdienybės atspindys, sukrėtimų, kuriuos žmonės patyrė XX a. pirmojoje pusėje, išraiška. Jis atkreipė dėmesį į tai, kad menas nebenori būti idealus, pakylėtas, kad jis turi būti įsiliejęs į gyvenamąjį laikotarpį kaip egzistencialistinė Sartre'o „nešvarių rankų" filosofija.

1944. Tampa Komunistų partijos nariu ir nutaria nebegrįžti į tėvynę Ispaniją, kur buvo įvesta Franco diktatūra. Šios nuostatos nepakeičia beveik iki pat mirties.

1945. Įsikuria Prancūzijos pietuose ir nutapo daugybę kūrinių. Kubistų maniera kuria žmonių figūras ir išreiškia naują požiūrį į gamtą. Vėl susidomi skulptūra, keramikos technika ir išranda asambliažus.



Pablo Picasso, *Gernika,* 1937 (Karalienės Sofijos muziejus, Madridas). Per karą, kai Šiaurės Ispanijos baskų kraštas atsidūrė generolo Mola „ugnies žiede", iš Vokietijos atsiųstas Kondoro legiono vadas von Richthofenas nusprendė kartu su frankistų grupuote atlikti operaciją *Gernika.* 1937 m. balandžio 26 d., pirmadienį, turgaus dieną, jis davė įsakymą bombarduoti šį nedidelį baskų miestelį, ispanų pasipriešinimo kovos židinį. Miestelis buvo nušluotas nuo žemės paviršiaus. Žuvo daugiau kaip 1500 žmonių. Picasso vaizduoja kraupią tragediją, kuri kėlė jam asociacijų su pasaulio pabaiga. „Tapyba yra būdas kovoti su priešu ir apsiginti nuo jo", – teigė Picasso. Ir dar: „Ispanijos karas – reakcinių jėgų kova su liaudimi, trokštančia laisvės. Visas mano, kaip menininko, gyvenimas yra nenutrūkstanti kova su reakcija ir meno žlugdymu. Pano, kurį dabar tapau ir kurį pavadinsiu *Gernika,* aš noriu išreikšti siaubą, kurį man kelia militaristų kasta, pavertusi Ispaniją skausmo ir mirties vandenynu." Šiame monumentalios patetiškos kompozicijos kūrinyje pavaizduotos lemtingą mirties valandą draugėn sumišusios žmonių ir gyvulių figūros, dominuoja kančios iškreipti moterų veidai, jautis – aklo brutalumo simbolis, liaudį simbolizuoja arklys, tuo tarpu laisvės simbolis balandis – mirtinai sužeistas. Žmonių, daiktų, gyvulių agonija perteikia beatodairiško naikinimo tragizmą. Trikampiais suskaidyta erdvė – nevienalytė; kaip būdinga kubistams, daug susikertančių statmenų tiesių ir įstrižainių. Tačiau figūrų išdėstymas ir sielvartingi veidai rodo, kad Picasso kūryboje tebevyrauja ekspresionizmui būdingos detalės. Kūrinys buvo užsakytas sukurti 1937 m. Paryžiuje vykusiai pasaulinei parodai, Ispanijos paviljonui. *Gernika* Picasso valia Ispanijoje atsidūrė 1981 m., po diktatoriaus Franco mirties.

1965. Laikydamasis pagrindinių kubizmo principų, įkvėpimo semdamasis iš Delacroix, Manet, Velázquezo ir Poussino kūrybos, sukuria unikalių kūrinių.

1968 m. Picasso, parodijuodamas tobulą Raffaello meną, Fornarinos kaime nutapo piešinių seriją. Jis nori patirti meilės ir „dar stipresnio jausmo – meno" palaimą. (D. Cordellier, *Raffaello* [ekspozicijos katalogas]. Didieji rūmai, Paryžius, 1983).

1973. Iki pat mirties (mirė 1973 m. Mužene) kuria graviūras, piešinius ir paveikslus, kaip tyrėjas nutapo autoportretų seriją.

1981 m. rugsėjis. Kūrinys *Gernika,* eksponuotas Niujorko moderniojo meno muziejuje, vykdant dailininko valią po diktatoriaus Franco mirties pargabenamas į Ispaniją.



FORMŲ KAITA

Vadovaudamiesi perspektyvos taisyklėmis, įkvėpti Leonardo da Vinci traktato *Apie tapybą* (1490), šios grupės dailininkai kūrė paveikslus, kurių kompozicijos pagrindas – piramidės forma; vaizdas pateikiamas dviem rakursais, analitiniam kubizmui būdingos santūrios spalvos pakeičiamos ryškesnėmis. Jiems Afrikos ir Okeanijos menas – atradimas, tolygus tokiems atradimams kaip medžiagos struktūra, Browno judėjimas, Etienne'o Jules'io Marey ir Muybridge'o atrastas chronofotografijos principas, kurį Marcelis Duchamp'as bandė pritaikyti tapydamas paveikslą *Nuogas vyras, lipantis laiptais* (1912).

Tuo metu, kai vis daugiau dailininkų žavėjosi abstrakcionizmu, Picasso, Braque'as ir Grisas ėmė taikyti naują techniką – koliažą. Į akis krinta drobės paviršiaus ir iliuzinio erdvės perteikimo neatitikimas. Taip pasiekiamas laikinumo pojūtis. Grisas paveiksle *Lavabo* (1912, privati kolekcija, Paryžius) tarp popieriaus skiaučių net įterpė veidrodėlius.



Raymond Duchamp-Villon, *Sėdinti moteris*, 1914 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). *Aukso pjūvio* narys Raymond'as Duchamp'as-Villonas, Marcelio Duchamp'o ir Jacques'o Villono brolis, įkvėptas manekeno, sukūrė skulptūrą, kuriai elegancijos suteikia nupoliruotas paviršius ir tai, kad ji neperkrauta detalėmis. Paskui detalių buvo dar mažiau. 1914 m. Duchamp'as-Villonas sukūrė skulptūrą *Milžiniškas arklys* (MNAM, Paryžius). Ši skulptūra – gyvulio ir mašinos sintezė.

Tarp skulptorių fovizmas nebuvo populiarus, o kubizmą jie sutiko labai palankiai. Raymond'as Duchamp'as-Villonas poliravo žmonių ir gyvulių kūnų dalis, atsisakė smulkių detalių, teikė pirmenybę mechaninei formų abstrakcijai. Archajinė Archypenkos stilizacija *Moteris, vilkinti klostuotu drabužiu,* (1911, MNAM, Paryžius) formaliam kubizmui suteikė gilumo; skulptūriniai jo paveikslai davė pradžią naujam XX a. žanrui. Otto Gutfreundas (1889–1927) ir Osipas Zadkinas (1890–1967) papildė kubistines figūras ekspresionistiniais elementais, suteikė joms gyvumo, muzikalumo. Net ir labiausiai civilizuotose vietose, kaip antai *Armory Show,* kubistai leido laiką tam tikroje hermetiškoje erdvėje patirdami gėdą; jie buvo smerkiami, viešai kritikuojami, puolami, bet nekreipė į tai dėmesio. Teisintis bandė tik Gleizes'as ir Metzinger. Kubizmas nenukrypo nuo XX a. pradžios meno pagrindinės linijos; jo plėtotė neatskiriama nuo kompozitorių Stravinskio, Schoenbergo, rašytojų Mallarmé (1842–1898), E. E. Cummingso (1894–1962), Jameso Joyce'o (1882–1941), Gertrude Stein (1874–1946)

Jacques Villon, *Avantiūra,* 1935 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Nors 1914 m. kubizmas apmirė, šis kūrinys liudija, kad „avantiūra" dar tęsiasi. Paveiktas Cézanne'o kūrybos, Villonas 1912 m. prisidėjo prie *Aukso pjūvio.* Jis kuria formas moksliškai, paveikslo kompozicija preciziška, dailininkas mėgsta grynas, skaidrias spalvas.



kūrybos ieškojimų, jis vadavosi iš formalių klasikinių struktūrų. Šį procesą nutraukė Pirmasis pasaulinis karas – kariauti išėjo beveik visi menininkai. Dalis jų buvo priversti išvykti kitur. Apollinaire'ui ir Braque'ui po sunkių galvos sužeidimų buvo atliktos trepanacijos; Raymond'as Duchamp'as-Villonas, Roger de La Fresnaye'is ir Amédée de La Patellière'as (1890–1932) mirė nuo žaizdų; Jacques'as Villonas, Puy ir Dunoyer de Segonzacas tarnavo žvalgyboje, čekai Františekas Kupka ir Otto Gutfreundas drauge su poetu Blaise'u Cendrars'u kovėsi kaip savanoriai Artua provincijoje. Po karo vertybių krizė tapo palankia terpe Picasso, Braque'o ir Kandinskio kūrybos pokyčiams. Kubizmas gyvavo iki 1936 m., Malevičius, pasibaigus neilgai trukusiam žavėjimosi sintetiniu kubizmu laikotarpiui, savarankiškai pasuko į suprematizmą. Net kubizmo apologetai pamatė, kad jų propaguojamo meno pozicijos silpsta.

FORMŲ KAITA



Robert Delaunay, *Marso laukas,* Rausvasis bokštas, 1911 (Meno institutas, Čikaga). Eiffelio bokštas – modernizmo simbolis – įkvėpė daug tapytojų: Signacą, Chagallą, Nicolas de Staëlį. Taip pat ne vieną rašytoją: Blaise'ą Cendrars'ą, Guillaume'ą Apollinaire'ą. Vienas pirmųjų kubizmu susidomėjo Delaunay; 1910 m. jis pradėjo kurti seriją *Miestai.* Kritikai šios serijos kūrinius priskyrė „destruktyviam laikotarpiui". Viename iš šios serijos kūrinių jis pavaizdavo iškraipytą Eiffelio bokštą. Erdvė išskaidyta į daugybę dalių, ji tarytum juda, svaigina. Taip kuriama poetinė vizija.



Marcel Duchamp, *Nuogas vyras, lipantis laiptais žemyn,* Nr. 2, 1912 (Meno muziejus, Filadelfija). 1913 m. Niujorke *Armory Show* parodoje šis Duchamp'o paveikslas sulaukė labai prieštaringų vertinimų; paveikslo dekompozicija saikinga, struktūrizuota, jaučiama Marey ir Muybridge'o chronofotografijos įtaka.



Apačioje kairėje:
Osip Zadkin, *Odaliska,* 1936 (Réattu muziejus, Arlis). 1914–1918 m. kubistiniams Zadkino kūriniams būdingos vertikalios linijos. *Odaliskoje* vyraujančios geometrinės briaunotos formos kelia masyvumo, materijos sunkumo įspūdį. Šis muzikine tema sukurtas paveikslas – labai dvasingas.







Otto Dix,
Karas, 1929–1932 (Valstybiniai meno rinkiniai, Dresdenas). Per Pirmąjį pasaulinį karą, į kurį išvyko pasiėmęs Nietzsche's *Linksmą pažinimą* ir Naująjį Testamentą, Dixas kovojo kaip paprastas kareivis rusų ir prancūzų frontuose, du kartus buvo sužeistas. Net baisiomis sąlygomis, apkasuose, sukūrė apie 600 etiudų. Nuo 1921 m., norėdamas praturtinti savo ekspresionistinį stilių, įkvėpimo ėmėsi iš vokiečių tapybos, grįžo prie scenos aktorių meno tradicijos. Paveikslas *Karas* – šedevras, subtilus poliptikas. Kaip ir Altdorfe-





rio kūriniuose, šviesa intensyvi, spalvos šaltos, puiki kompozicija suteikia mūšio scenai tragizmo, net apokalipsės nuotaikos; kareiviai, tarsi ne šios žemės žmonės, skuba į nežinomybės bedugnę. Dešiniajame pano Dixas pavaizdavo save, tempiantį kareivį. Apatiniame pano, kur pavaizduotas kareivio lavonas, stilius realistinis, artimas moksliniam objektyvizmui, jaučiama tiesioginė Hanso Holbeino paveikslo *Miręs Kristus* (1521, Bazelio meno muziejus), kuris laikomas pirma Kristaus profanacija Vakarų mene, padarytas poveikis.

Vorticizmas

Paskaitos, kurias 1910–1914 m. Italijos futuristų tėvas F. T. Marinetti, vadovaudamasis „žodinio terorizmo" metodu, skaitė Londone, pribloškė iškiliausius britų kubistus. Wyndhamas Lewisas (1882–1957), Christopheris R. W. Nevinsonas (1889–1946), Cuthbertas Hamiltonas (1884–1959) ir Edwardas Wadsworthas (1889–1949) 1914 m. kovą įsteigė Maištingojo meno centrą, o tų pačių metų birželį atmetė futurizmo manifestą (šito nepadarė tik Nevinsonas), kritikavo vaikišką futuristų požiūrį, jų žavėjimąsi mašinomis, apkaltino juos skonio neturėjimu, pritarė tik vienam futurizmo teiginiui: meno kūrinys yra energijos šaltinis, tam tikra energijos forma.

Poetas Ezra Poundas (1885–1972), Maištingojo meno centre pakabinęs plakatą, liudijantį „krikščioniškosios eros pabaigą", tapo vorticizmo (lot. *vortex* – sūkurys) dainiumi. Vorticistų kūriniai labai panašūs į kubistų, tik juose daug iš centro einančių lenktų trūkinėjančių linijų. Pagrindinis meninės kompozicijos elementas – spiralė; centre ji tarsi suspausta, bet kuo toliau nuo centro, tuo atstumas tarp lenktų linijų didesnis, o pats vaizdas primena sūkurį, tarsi atkartojantį pačios istorijos verpetus. Kai 1914 m. birželį vorticistai paskelbė manifestą pirmajame savo žurnalo *Blast* („Stiprus vėjo gūsis") numeryje, prie jų prisidėjo skulptoriai Jacobas Epsteinas (1880–1959) ir Henri Gaudier-Brzeska (1891–1915).

Kubizmas gyvavo ir po karo, o vorticizmą karas sunaikino. Gaudier-Brzeska, deklaravęs, kad „karas yra puikus vaistas, nuslopinantis individo arogančiją, pasitenkinimą savimi ir išdidumą", 1915 m. birželį žuvo fronte. 1917 m. žuvo vienas iš vorticizmo pradininkų filosofas T. E. Hulme'as. Vienintelis Poundas toliau nešė vorticizmo deglą. 1916 metais jis išleido knygą (jos autoriumi kartais klaidingai laikomas Gaudier-Brzeska), rinko Hulme'o poemas, o Lewisas ir Nevinsonas po karo grįžo prie realizmo.

Henri Gaudier-Brzeska, *Sėdinti moteris,* 1914 (Orleano dailės muziejus). Prancūzų skulptorius Gaudier-Brzeska 1911 m. įsikūrė Londone, ten prisišliejo prie vorticistų. Būdamas Rodino, Archypenkos, Brâncuşi ir ypač Okeanijos primityviojo meno gerbėjas, savitu stiliumi vaizduoja gyvulius ir žmones. Toteminis šios figūros hieratizmas, mažesnės apimtys, geometrinės paviršiaus plokštumos 1922 m. įkvėpė Henry Moore'ą ieškoti paprastesnių formų.



Futurizmas

Futurizmas padėjo italų menininkams rasti jėgų atsikratyti apatijos, kuri XX a. pradžioje buvo apėmusi politinį ir kultūrinį Italijos gyvenimą, nors XIX a. viduryje, tuo metu, kai ši šalis kovojo už nepriklausomybę, gyvenimas virte virė. Menininkai, propaguojantys futurizmą, atmetė senąsias vertybes, siūlė programas, padėsiančias Italijai vėl prisijungti prie progresyviosios Europos. Jie žavėjosi „sveiku žodžio ir kultūros agresyvumu": miestų apologija, mašinų ir greičio era, lenktyniniais automobiliais, kurie, anot jų, „gražesni už Samotrakės pergalę". Buvo du futurizmo, kuris iš esmės yra nacionalistinis, etapai: pirmasis truko nuo 1909 iki 1916 m. – tais metais mirė futurizmo įkvėpėjas Umberto Boccioni (1882–1916), antrasis – nuo 1918 iki 1944 m.; tai yra laikotarpis, kai Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), futurizmo teoretikas, nesėkmingai bandė suteikti futurizmui Italijos oficialaus meno statusą.



Umberto Boccioni, *Unikalios formos begalinėje erdvėje,* 1913 (CIMAC, *Palazo Reale,* Milanas). Brandžiausi italų futurizmo kūriniai pasirodė 1912–1913 m. Erdvinės skulptūros, kur judėjimo efektas išgaunamas ištįsusiomis formomis, idėją pratęsė Archypenka, Naumas Gabo, rusų futuristai (tiesiogiai įkvėpė Tatliną sukurti *Bokštą*), vėliau Moore'as. Yra daug šios Boccioni bronzinės skulptūros kopijų, viena didžiausių saugoma Londono Tate'o meno galerijoje.

FORMŲ KAITA

1909 m. vasarį Marinetti *Figaro* išspausdino *Futurizmo manifestą*, netrukus jį išvertė rusai; 1910 m. Boccioni Turino Chiarellos teatre perskaitė *Dailininkų futuristų manifestą*, pasirašytą Luigi Russolo (1885–1947), Carlo Carrà (1881–1966), Gino Severini (1883–1966) ir Giacomo Balla (1871–1958). Futuristų retorika, iškalbingumas, diskusijos, kurios dažnai baigdavosi triukšmingais koncertais, kaip ir estetinės jų teorijos, labai traukė menininkus. Tačiau nacionalistinės, intervencionistinės jų pažiūros, vėliau peraugusios į fašistines, jų karo apologetika sulaukė piktos kai kurių menininkų, tarp jų Modigliani ir Chirico, kritikos.

Marinetti propagavo savo programą, važinėjo po Europą, nuvyko net į Rusiją, rengė konferencijas apie savąjį žodinio (verbalinio) terorizmo metodą, kurį taikė ne tik meno kryptims, bet ir asmeniniam menininkų gyvenimui. Anot jo, menininkai turėtų vadovautis principu „grožį kuria kova".



Gino Severini, *Formų dinamiškumas: Šviesa erdvėje,* apie 1912 m. (Nacionalinė moderniojo meno galerija, Roma). Nors nuo 1906 m. Severini gyveno Paryžiuje, 1910 m. jis tapo Italijos futuristinio judėjimo nariu. 1911 m. Severini surengė ne itin vaisingą futuristų susitikimą su kubistais Picasso, Grisu, Braque'u. Šiame abstrakcionistiniame kūrinyje, nutapytame puantilistine Seurat maniera, kuriame taškų trikampiai supa apskritimus, dailininkas siekia šviesos ir judesio plastinio lygiavertiškumo. Šis formų ir pojūčių lydinys – duoklė moderniai technikai, tarsi žaidžiama tinklainės prisitaikymo (akomodacijos) reiškiniu.



Giacomo Balla, *Patriotų demonstracija,* apie 1915 (Juckerio kolekcija, Milanas). Ryškių linijų sinteze siekiama padrąsinti italų patriotus, paskatinti juos eiti į Pirmojo pasaulinio karo frontą; pirmuoju futurizmo laikotarpiu tai atitiko italų futurizmo ideologiją, kurią išreiškia *art-action,* Carrà paveikslas *Patriotinė šventė* ir Severini *Šaudančios patrankos.*

Futuristai, ypač Boccioni, analizuodami įvairių suvokimo momentų ir judėjimo vienybės koncepciją, ieškojo įkvėpimo Nietzsche's ir Bergsono filosofijoje. Futuristų stilius buvo panašus į kubistų: žavėtasi įvairių vaizdo planų ir vienalaikiškumo interpretacija. Tačiau kinetiškas laiko ir greičio temas perteikiantis formų dvigubinimas ir dauginimas, vaizdo fiksavimo tinklainėje fenomenas, ryškiaspalviai statmeni ar kampiniai spinduliai, primenantys mašinų greičio sukeltus oro sūkurius, taip pat garsų rezonansai turi traukti žiūrovo dėmesį į kūrinio centrą; tai vyksta tiek dailėje, tiek poezijoje ar teatre, nes futurizmas pirmiausia siekia būti menu-veiksmu. Severini perteikė minios judėjimą potėpiais, primenančiais Seurat tapymo manierą.

Marey ir Muybridge'as suskaidė judesį, Röntgenas atrado X spindulius, visa tai darė didelę įtaką futuristų kūrybai, tiesa, ne tokią didelę kaip kubizmui. Futuristai nesiekė vaizduoti ketvirtojo matmens, juos domino tik ritminiai efektai, ryškiausios objekto optinės linijos, o ne jų struktūra.

Po 1912 m. Paryžiuje surengtos italų futuristų kūrinių parodos italai pradėjo kritikuoti kubizmą, nors dar 1910–1911 m. bandė mėgdžioti jo techniką, kurią laikė užmaskuota akademizmo forma, nors patys pripažino grynas estetines vertybes. Paradoksas: nors jie atkakliai propagavo savo idėjas, jų įtaka nebuvo tokia didelė kaip kubistų; futuristai sulaukė

sekėjų tik Rusijoje, jų estetikos potencialas turėjo didesnį poveikį negu ilga revoliucija meno pasaulyje. Savo ruožtu kubistai, ypač Picasso, ir jų gerbėjas Apollinaire'as prikišo futuristams, esą jų menas paviršutiniškas. Taigi futuristai darė įtaką tik rusų futuristams, vorticistams, *Mėlynojo raitelio* (žr. 728 p.) dailininkams, o nuo 1912 m. – ir amerikiečiui Josephui Stellai.

Po kurio laiko futuristų optimizmas išblėso, jie nusivylė Pirmuoju pasauliniu karu. Boccioni ir architektas Sant'Elia 1916 m. žuvo fronte. Beje, šio architekto kūrinius Mussolini laikė vertingais nacionalinio meno pavyzdžiais. Nors 1918 m. Marinetti bandė atgaivinti futurizmą, jo klestėjimo laikotarpis baigėsi tragiškai iš gyvenimo pasitraukus žymiausiems šio judėjimo atstovams. Severini išvyko į Paryžių, susižavėjo abstrakcionizmu ir drauge su Carlo Carrà tapo judėjimo *Valori Plastici* („Plastinės vertybės") nariais. Revoliucija Rusijoje kuriam laikui prikėlė futurizmą, bet jo dienos jau buvo suskaičiuotos, futurizmo estetika ir ideologija išsigimė, tapo atvirai fašistinė. Toji revoliucija kuriam laikui suteikė futurizmui iliuzinės dinamikos, tačiau, Marinetti atvirai prisidėjus prie fašistų, šios meno srovės estetika ir ypač ideologija patyrė triuškinamą krizę.

Po Pirmojo pasaulinio karo iš futurizmo radosi aerografija. Ją dėl nekenksmingos ideologijos Italijos, Graikijos, Vokietijos režimai traktavo kaip reprezentatyviausią Italijos žanrą, nors tuo metu labai produktyviai kūrė nepriklausomi menininkai, tokie kaip Chirico. Antrasis pasaulinis karas padarė dviprasmybėms galą. 1944 m. mirė Marinetti, drauge su juo išnyko ir ši srovė.

Rusų avangardizmas

Rusijoje 1905–1907 m. audringi įvykiai, moksliniai atradimai davė akstiną rusų avangardizmui. Iš pradžių jam darė įtaką Europos menas, bet atėjo metas, kai rusų avangardizmas ėmė veikti ir patį Europos meną, be to, jis tapo XX a. meno srovių, tokių kaip konstruktyvizmas, dada, siurrealizmas, pamatu. Veikiamas rusų vėlyvojo avangardizmo, italų futurizmas pakeitė kryptį.

Rusų avangardizmas pirmą kartą istorijoje iškėlė meno, kaip katarsio, idealios funkcijos problemą: anot rusų avangardistų, harmonijos, gyvenimo prasmės paieškos nėra meno tikslas; menas turi būti politinių konfliktų dalyvis, jis turi atspindėti arba net užbėgti už akių audringiems įvykiams, kokie XX a. pradžioje užgriuvo pasaulį.

Didžiausią įtaką rusų avangardistams padarė Cézanne'as, taip pat italų futuristai, kubistai, fovistai, Matisse'as ir Picasso, kurių kūrinius jie galėjo pamatyti tiek Paryžiuje, tiek Ivano Morozovo ir Sergejaus Ščiukino kolek-



Valentin Serov, *Šaunieji kareivėliai! Kur jūsų šlovė?* 1905 (Rusų muziejus, Sankt Peterburgas). Šykščiomis raiškos priemonėmis Serovas vaizduoja, kaip slopinama 1905 m. revoliucija.



Michail Larionov, *Raudonas lučizmas,* 1911 (autoriaus našlės kolekcija). Tuo pačiu metu autorius nutapė paveikslą *Mėlynas lučizmas.* Formaliai išlaikyti italų futurizmo principai, atmetama socialinė ir ideologinė funkcija.

cijose Maskvoje; iš pradžių jie iš jų mokėsi, paskui patys rengė dideles savo kūrinių parodas, tos parodos paskatino publikuoti manifestus (kartais parašytus prieš keletą metų slapta), aktyviai į viešumą kelti teorines ir politines problemas.

Apie 1905 m. rusų draugija *Meno pasaulis,* kuriai atstovavo tapytojas Bakstas (1886–1924) ir kuriai būdingas estetizmas ir manierizmas, buvo smarkiai kritikuojama. 1909 m. laikomi rusų primityvizmo, atstovaujamo Natalijos Finčiarovos (1881–1962) ir Michailo Larionovo (1881–1964), pradžia; šios srovės įkvėpėjai buvo Europos dailininkai Cézanne'as, Gauguinas, fovistai, tačiau jos šaknys glūdi ikonografijoje ir rusų liaudies mene – luboke. 1906 m. Paryžiuje Gončiarova ir Larionovas garsiesiems Diagilevo baletams kūrė kostiumus, dekoracijas, vėliau parsivežė į Rusiją naujų idėjų.

1910–1914 m. rusų avangardistų atrama – Albert'o Gleizes'o ir Metzinger veikalas *Apie kubizmą,* Cézanne'o *Raštai.* 1909 m., neilgai trukus po originalo išleidimo, rusų spaudoje pasirodė Marinetti *Futurizmo manifesto* vertimas. Kur kas labiau negu kubizmas, padaręs plastikos perversmą, kuklius, dažniausiai valstiečių kilmės rusų dailininkus sužavėjo futurizmas, neigiantis renesanso palikimą. Tačiau rusų futurizmas nuo italų futurizmo gerokai skyrėsi – pirmiausia tuo, kad atmetė metafiziką, pritarė marksizmo ideologijai, supoetino mašinos viziją; tai matyti Lario-

Kazimiras Malevičius



Rugiapjūtė, 1912 (*Stedelijk* muziejus, Amsterdamas). Viena iš daugelio Malevičiaus drobių, skirtų darbo žmogui. Erdvė, kurioje nėra linijinės perspektyvos, rusų kubofuturistams būdinga maniera suskaidoma kontrastinių spalvų pusapskritimiais. Skirtingai negu italų futuristai, žmonių figūras autorius vaizduoja tarp pėdų, primenančių metalą, nėra jokio galinčio įaudrinti emocijas elemento. Naujas žmogus pranašesnis už mašiną, jis ją valdo; Malevičiaus mašina statiška, o italų futuristai žavisi dirbančia, kurtinamai bildančia mašina. Anot Malevičiaus, „darbo žmogus privalo atsiplėšti nuo gamtos, kad galėtų susikurti naują gyvenimą ir pats tapti jo šeimininku".

1878. Kijeve gimsta Kazimiras Severinovičius Malevičius.
1895. Baigęs studijas Kijevo dailės akademijoje, sutinka Larionovą ir Gončiarovą, šie padaro didelę įtaką pirmiesiems jo kūriniams.
1912. Malevičiaus tapybai įtaką darė Vakarų menas, fovizmas, kubizmas ir futurizmas. Eksponuoja savo kūrinius *Asilo uodegos* ir *Mėlynojo raitelio* ekspozicijose.
1913. Iki 1915 m. kuria alogiškus kūrinius, įkvėpimo semiasi iš kubistų koliažų ir Chlebnikovo, Kručionicho, Majakovskio *zaoum* poezijos. Sukūręs dekoracijas ir kostiumus Matiušino operai *Saulės nugalėjimas*, Malevičius nutapo pirmą suprematinį kūrinį (*Juodas kvadratas baltame fone*). Jis pasuka abstrakcionizmo link.
1915. Eksponuoja savo kūrinius ekspozicijoje *Tramvajus V* Petrograde. Po ginčo su Tatlinu kartu su Pougny paskelbia garsųjį *Suprematizmo manifestą*, vėliau – *Nuo kubizmo ir futurizmo – suprematizmo link*.
1918. Malevičius – entuziastingas revoliucijos, sužadinusios jo vaizduotę, partizanas – tampa pirmosios Nacionalinės meno mokyklos Maskvoje mokytoju, vėliau dirba Vitebsko liaudies dailės mokyklos dėstytoju. Jis pavaduoja Chagallą.
1919. Maskvoje surengia personalinę parodą, joje eksponuoja 153 kūrinius. Sukuria pirmąsias erdvines kompozicijas.
1927. Vokietijoje, Desau, susitinka su Bauhauzo nariais; jų nuomonės labai skiriasi. Nori parengti publikuoti savo knygą *Bedaiktis pasaulis*. Berlyne rengiama retrospektyvinė jo kūrinių paroda, tačiau Malevičius priverstas skubiai grįžti į Sovietų Sąjungą. 30 jo kūrinių lieka Vokietijoje. Daugumą iš jų įsigyja Amsterdamo meno muziejus ir Niujorko moderniojo meno muziejus.
1930. Patiria daug bėdų. Regis, tapydamas peizažus ir portretus, atsisako suprematizmo.
1935. Malevičius miršta Sankt Peterburge; pašarvojamas karste, išpieštame suprematiniais motyvais.

novo ir ypač Malevičiaus kūryboje. Tuo metu, kai griuvo rusų visuomenės pamatai, ribos tarp įvairių meno formų ėmė nykti.

Ekspozicija *Būgnų valetas*, kuri 1910 m. buvo surengta Maskvoje, paskatino rastis rusų menininkų judėjimą. Įkvėpimo jis sėmėsi iš Vakarų meno. Žiūrovai toje parodoje pirmą kartą galėjo išvysti Kazimiro Malevičiaus (1878–1935) kūrinius. Šis dailininkas, kaip anksčiau Gončiarova ir Larionovas, netrumpą laiką užėmė pirmaujančias pozicijas. Jo kūrinių, sukurtų 1905–1908 m., kompozicija labai primena Cézanne'o, Deraino, van Gogho, Vuillard'o, Bonnard'o darbus. Tačiau Malevičius palengva išsivadavo iš šių dailininkų įtakos, ėmė tapyti Larionovo ir Gončiarovos maniera – rinkosi panašias spalvas, schemą ir temas. Po 1909 m., nutapęs daug įspūdingų drobių, susidomėjo fovistais ir šliejosi prie grupės *Tiltas* menininkų. Simboliškai vaizduojami Malevičiaus personažai – labai dideli, didelėmis rankomis ir kojomis. Kaip ir daugelis rusų avangardistų, Malevičius buvo politiškai angažuotas; jis itin domėjosi 1905 m. revoliucija, palankiai vertino bolševikų režimą.

1913 m. Maskvoje vykusioje parodoje *Taikinys* buvo eksponuojami pirmieji lučistiniai Larionovo kūriniai, pavyzdžiui, *Stiklas* (1909, Guggenheimo muziejus, Niujorkas); 1911 m. jis paskelbė *Lučizmo manifestą*, kurį redagavo ir pasirašė vienuolika dailininkų, tarp jų ir Gončiarova. Majakovskis apibūdino lučizmą kaip kubistinę impresionizmo interpretaciją. Larionovo orientyras – ne šios abi srovės, o atradimai, kurie tuomet buvo



Natalija Gončiarova, *Rusų baleto* spektaklio *Auksinis gaidys* dekoracija, 1914 (Operos biblioteka, Paryžius). 1914 m. Diagilevo *Rusų baleto* pastatytas spektaklis *Auksinis gaidys* sužavėjo Paryžiaus publiką ir ypač H. G. Wellsą. Jis pareiškė esąs apakintas. Atsakydama į antrą Diagilevo kvietimą, Gončiarova drauge su Larionovu atvyko į Paryžių. Dekoracijose atgaivinamas rusų liaudies menas – lubokas; tai matyti pano, kuriame vyrauja vieno atspalvio raudona spalva, primityvistinė grafika apokaliptinėje erdvėje.



Leonid Bakst, *Nižinskis „Fauno popietėje“*, baletas pagal Debussy muziką, 1912 (Nacionalinė biblioteka, Paryžius). Bakstui, rusų judėjimo *Meno pasaulis* pradininkui, Chagallo mokytojui, daug įtakos padarė Europos XIX a. pabaigos menas, impresionizmas ir *art deco*. Bakstas sukūrė dekoracijų Diagilevo baletams, tarp jų baletui *Dafnis ir Chloja*. Šioje akvarelėje šokėjas Nižinskis vaizduojamas vilkintis fauno kostiumą, toks, koks pasirodė 1912 m. gegužės mėnesį per premjerą. Tačiau šis kūrinys rusų avangardistų buvo sukritikuotas dėl formų ir spalvų manieringumo.

padaryti šviesos tyrimų srityje, ir ketvirtasis matmuo, tapęs dailininkų ir skulptorių apmąstymų objektu, kai 1905 m. Einsteinas paskelbė savąją reliatyvumo teoriją.

Nors lučizmas gyvavo labai trumpai (1911–1914) ir adeptų gausa pasigirti negalėjo, vis dėlto jo atvirumas abstrakcijai ir teorinis pamatas padarė Europos menui didelę įtaką. Vėliau iš jo išsirutuliojo suprematizmas ir konstruktyvizmas. Po parodos *Radiantismo* Larionovo *Lučizmo manifestas* buvo išverstas į italų kalbą.

Grupės *Asilo uodega* 1912 m. kovo 11 d. paroda buvo nepriklausomos rusų mokyklos formavimosi pradžia. Šios mokyklos branduolį sudarė Gončiarova, Larionovas, Tatlinas, Malevičius ir Chagallas. Kaip ir Miuncheno

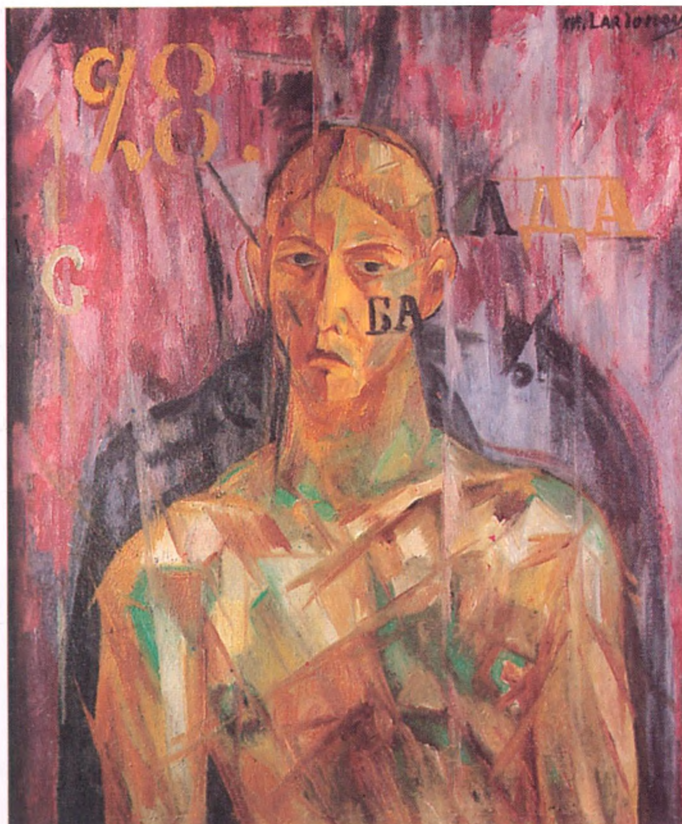
grupės *Mėlynasis raitelis* (žr. 728 p.) menininkai, įkvėpimo jie sėmėsi iš liaudies ir primityviojo meno. Ši paroda tapo tiek publikos, tiek spaudos pašaipos objektu; Larionovas Miunchene įsikūrusį Kandinskį pavadino „Miuncheno dekadentu". Pirmasis pasaulinis karas privertė Rusiją sutelkti dėmesį į save, priešingai negu daugelyje Vakarų šalių, joje aktyviai reiškėsi menininkai. Vakarų Europoje karas įžiebė kelis kultūrinio gyvenimo židinius, Petrograde ir Maskvoje rusų menininkai Kandinskis, Pevsneris, Gabo išreiškė visuomenines savo pozicijas.

1914 m. Larionovas ir Gončiarova, Paryžiuje piešę dekoracijas Diagilevo baletams, grįžo į Rusiją. Larionovas 1914 m. surengė parodą *Nr. 4*, o po metų, 1915 m., dalyvavo parodoje *1915 metai*, kur buvo eksponuojami Kandinskio ir Gončiarovos paveikslai. Vėliau jis ir Gončiarova visiems



Vladimir Tatlin, Paminklo III internacionalui maketas (kopija), 1919 (Architektūros muziejus, Maskva). Tatlinas sukūrė paminklo III internacionalui projektą – pasvirusi, neturinti ašies spiralė, simbolizuojanti to meto revoliucinės situacijos dinamiką. Iš trijų Tatlino *Bokšto* maketų išliko vienintelis, jis saugomas Architektūros muziejuje Maskvoje. Tatlinas kurdamas šį projektą buvo įkvėptas futuristinių Boccioni skulptūrų. Tatlinas bando sujungti skulptūros ir architektūros funkcijas. Remiantis išlikusiu projektu, *Bokšte* turėjo būti įrengtos stiklinės lubos ir įvairių formų – kubo, piramidės, cilindro, pusrutulio – dirbtuvės. Vėliau neįgyvendinti liko ir futuristų projektai, nes jie buvo utopiniai.

Michail Larionov, *Tatlino portretas,* 1911 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Šis Tatlino, Larionovo mokytojo, portretas – akivaizdi lučistinio futurizmo ir tradicinio rusų meno sintezė, turinti tam tikrų kubizmo bruožų, taip pat alogizmo – prirašinėta raidžių, yra net žodis *balda* („mulkis"). Veidas nutapytas ikonų menui artima maniera.



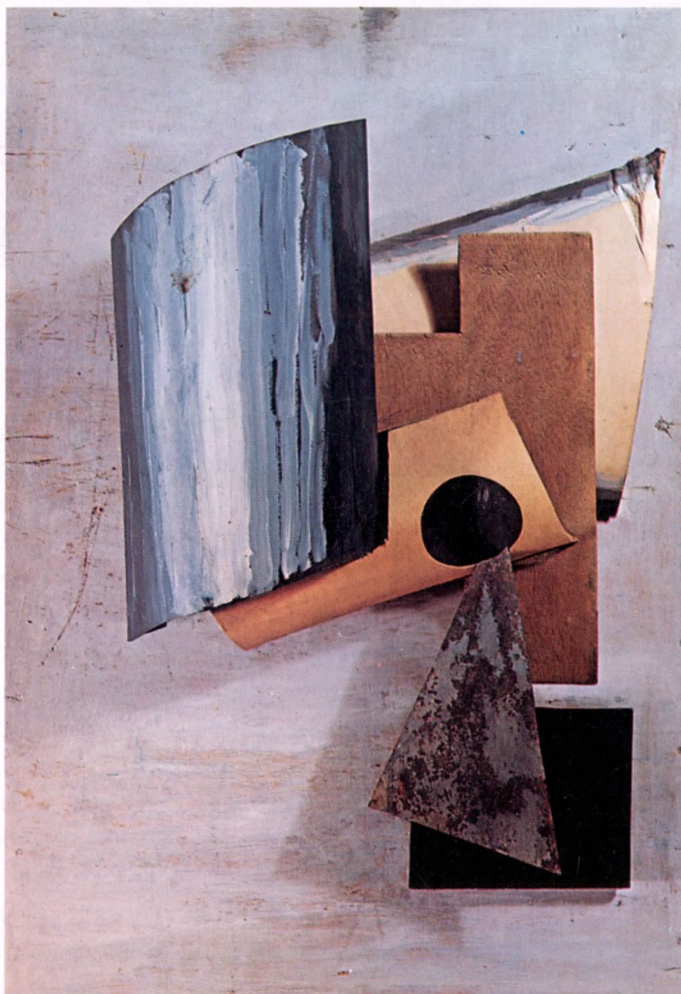
laikams paliko tėvynę ir išvyko į Šveicariją, kur tuo metu gyveno Diagilevas.

To meto poezijoje vyko tokie pat procesai kaip ir dailėje; buvo stengiamasi pabėgti nuo tikrovės, literatūroje suklestėjo dadaizmas, menininkai, nusivylę žiauria tikrove, svarstė, koks turėtų būti visuomeninis jų vaidmuo; į dailę ėmė brautis beprasmiškas realizmas. Prie šios pakraipos kūrinių priskiriamas Malevičiaus paveikslas *Anglas Maskvoje* (1914, *Stedelijk* muziejus, Amsterdamas), Filonovo *Žmonės-žuvys* (1915, privati kolekcija), taip pat Chlebnikovo ir Kručionicho poezija. Tame pačiame katile atsidūrė ir teatras, pjesių herojai tapo kaukėmis, spektakliuose daug kostiumų, mechanizmų. Kai kurie menininkai, pavyzdžiui, Vladimiras Majakovskis, vyko į frontą prablaškyti kareivių ir skelbti propagandos.

1915 m. vasarį Petrograde futuristų kūrinių parodoje *Tramvajus V,* be kubistinių Malevičiaus, Popovos ir Pougny kūrinių, buvo eksponuojami ir rusų konstruktyvizmo pradininko Vladimiro Tatlino (1885–1953) pirmieji *Kontrreljefai,* kuriuos jis sukūrė įkvėptas Pablo Picasso paveikslų-reljefų, taip pat tuomet Paryžiuje gyvenusio Archypenkos kūrinio *Kontrtūriai.* Tatlinas nuo Malevičiaus skyrėsi tuo, kad neieškojo naujų meninės raiškos

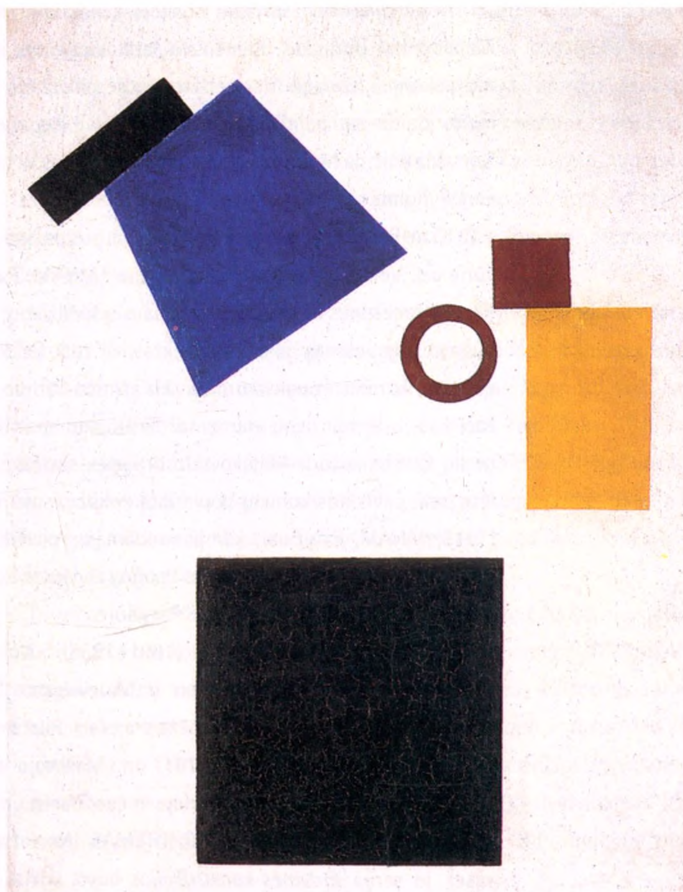
formų, tik stengėsi suteikti erdvei gilumo įspūdį, stipresnį negu realybėje. Jo šūkis – „realios medžiagos realioje erdvėje". Tatlinas, panašiai kaip architektai, pirmiausia gerai išstudijavo medžiagas ir tik paskui ėmė naudoti jas kūryboje; jis derino net tokias skirtingas medžiagas kaip kartonas, oda, geležis, stiklas. Erdvė tapo sudedamąja jo pirmųjų abstrakcionistinių skulptūrų dalimi. Trokšdamas integruoti reljefą į realybę, jis išlaisvina jį iš rėmų, ir šis tuomet tampa *Kontrreljefu.* Tatlinas kabindavo reljefinius elementus kampuose ir perskrosdavo juos šviesos spinduliais, taip išryškindamas susikertančių planų dinamiką.

1915 m. gruodžio mėnesį *0,10, paskutinėje futuristų parodoje* Tatlinas susipyko su Malevičiumi. Apkaltinęs mėgėjiškumu, Tatlinas uždraudė eksponuoti profesionalų salone 36 suprematinius Malevičiaus paveikslus. Išeitis buvo rasta: Malevičiaus ir jo mokinių paveikslai buvo eksponuojami kitoje salėje. Tada Malevičius ir Pougny paskelbė *Suprematistų*



Jean Pougny, *Skulptūra-montažas,* 1915 (MNAM, Paryžius). Po 1910 m. viešnagės Paryžiuje, kur susipažino su fovistų ir kubistų kūriniais, Pougny sukūrė 30 kompozicijų; jų elementai – pagrindinės geometrinės figūros (stačiakampiai, trikampiai, apskritimai), iškirptos iš paprasčiausių natūraliomis spalvomis nuspalvintų medžiagų. Dažnai jo kūriniai lyginami su dadaistų kūriniais, nors skiriasi nuo jų tuo, kad Pougny siekia meninio efekto kitokiomis, šiurkščiomis, priemonėmis.

Kazimir Malevič, *Suprematinė kompozicija,* 1914–1918 (*Stedelijk* muziejus, Amsterdamas). Pats autorius šį kūrinį vadina spalvotojo suprematizmo pavyzdžiu. Ryškios spalvos – regresas, palyginti su pirmųjų suprematinių paveikslų juodos ir baltos atonija. Susižavėjęs, kaip Majakovskis, aviacija ir kosmoso atradimais, Malevičius ieško mene trečiojo matmens, išreiškia jį kurdamas asimetrišką erdvę.



manifestą, jame suprematizmą pavadino „aukščiausia dailės būsena". Vadovaudamasis šia doktrina, jis sukūrė dekoracijas futuristo Kručionicho operai *Saulės nugalėjimas* (1913); scenos gilumoje matyti tik juodas kvadratas baltame fone. Malevičius skyrė tris suprematizmo laikotarpius: juodąjį, spalvotąjį ir baltąjį. Nuo 1914 m. paveiksluose jis ėmė operuoti, kaip pats vadino, regresija, pavyzdžiui, paveiksluose *Suprematinė kompozicija* (MOMA, Niujorkas) ir *Dinamiškasis suprematizmas* (1916, Hammerio kolekcija, Niujorkas). Jis tapo spalvotas geometrines formas baltame fone, kuriame jos tarsi pakimba, sakytum, sklando kosminėje erdvėje.

Skrydžio ir kosmoso tema Malevičiaus kūryboje atsirado 1914 m. paveiksluose, kaip antai *Aviatorius* (Rusų muziejus, Sankt Peterburgas), vėlesniuose kūriniuose ši tema buvo plėtojama. Malevičius, panašiai kaip Majakovskis, žavėjosi aviacija, kosmoso atradimais, išbandė trečiąjį matmenį mene; vaizdo nefokusavo, erdvė jo kūriniuose asimetriška, judesio dinamika perteikiama įstrižainėmis.

1914 m. Marinetti surengė Rusijoje kelias konferencijas. Larionovas, Majakovskis, Burliukas, Kamenskis, atstovaujantys revoliucinei futurizmo pakraipai, įžvelgė Marinetti teorijoje pavojingą tendenciją paversti meną klaidingos politikos tarnu ir už tai jį negailestingai sukritikavo. Nors Malevičius Marinetti politinėms pažiūroms nepritarė, jis vienintelis ėmėsi jį ginti.

1910 m. Pougny, lankydamasis Paryžiuje, susipažino su fovistų ir kubistų kūriniais. Vėliau jis sukūrė *Kompozicijas* (MNAM, Paryžius) – sukomponavo geometrines figūras iš paprasčiausių medžiagų; būtent paprastumu būdavo išgaunamas plastinis efektas, ir tuo šie kūriniai skyrėsi nuo dadaistų kūrinių. Pougny kūriniai skiriasi nuo Tatlino ir Rodčenkos darbų tuo, kad jo kompozicijų elementai fiksuojami spalvotame fone. Pougny, poetų Chlebnikovo ir Majakovskio draugas, susižavėjo konstruktyvizmu, letrizmu, paveiktas kubistų popierinių koliažų, sukūrė paveikslą *Kirpėjas* (1915, MNAM, Paryžius); komponuodamas į paveikslą raides, autorius kūrė absurdo atmosferą. 1920 m. Pougny išvyko iš Rusijos, kurį laiką pagyvenęs Berlyne, 1923 m. įsikūrė Paryžiuje.

1916 m. Aleksandas Rodčenka (1891–1956) buvo pakviestas į parodą *Magazin*, ten susitiko su Tatlinu ir Malevičiumi. Šie menininkai padarė jam didžiulę įtaką. Tais pačiais metais Rodčenka ir Tatlinas tapo konstruktyvizmo pradininkais, 1917 m. Maskvoje abu dekoravo kavinę-teatrą *Raudonas gaidys*, kurioje mėgo burtis intelektualų bohema. 1920–1930 m. Pougny dėstė VCHUTEMAS (Nacionalinio meno dirbtuvėse), jo serija *Erdvinės konstrukcijos* buvo skirta apmąstymams apie erdvę. Vėliau jis pasuko produktyvizmo keliu: kūrė teatrams dekoracijas, iliustravo žurnalus, knygas, kūrė fotomontažus. Visa tai liudija jo talento įvairiapusiškumą.

1917 m. spalį įvyko revoliucija. Pagaliau futuristams pabudo viltis gyventi laisvai, be buržuazinio konvencionalumo, pasitelkus kolektyvinį protą, industrializaciją. Jie aktyviai dalyvavo reorganizuojant kultūrinį šalies gyvenimą, siekė, kad meno kūrinius žmonės matytų ne tik muziejuose, bet ir gatvėse. Visus ketverius „herojinio komunizmo" metus jie gražino gatves, organizavo masinius renginius, rašė pjeses herojine ir revoliucine tematika.

1918 m. Leninas siūlė pastatyti revoliucijos didvyriams monumentus. Vladimiras Tatlinas buvo išrinktas Maskvos menininkų sąjungos pirmininku, pirmųjų revoliucijos metinių proga jis dalyvavo gana vykusiame teatralizuotame Žiemos rūmų paėmimo renginyje, tuo tarpu Majakovskis vadovavo fabrikų sirenų „orkestrui".

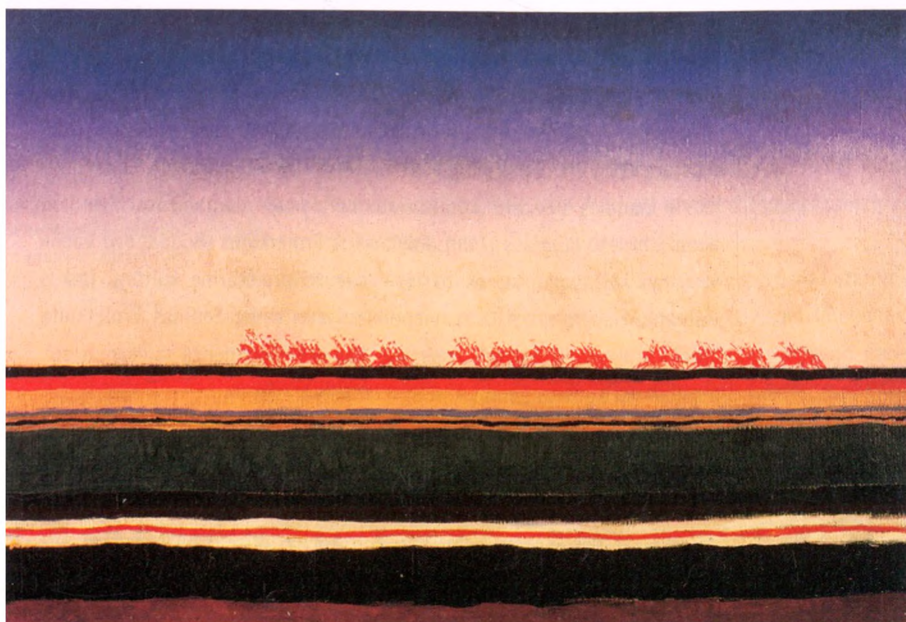
1919 m. sausį dešimtoje valstybinėje „laboratorinio" meno parodoje buvo eksponuojami abstrakcionistų ir suprematistų kūriniai, rusų menas išgyveno klestėjimo laikotarpį. Malevičius demonstravo seriją baltųjų

paveikslų, tarp jų ir paveikslą *Baltas kvadratas baltame fone* (MOMA, Niujorkas). Dviejų skirtingų atspalvių baltumas kelia begalybės įspūdį. Rodčenka, kuris bandė savo kūryboje „pavaizduoti tai, ko nėra", sukūrė paveikslą *Juoda ir juoda,* atstovaujantį non-objektyvizmui. Paveikslas *Juoda spalva juodame fone* rodo, kad autorius visiškai nutolo nuo subjektyvizmo. Šioje parodoje paskutinį kartą buvo demonstruoti dar tebegyvenančių tėvynėje rusų avangardistų, tokių kaip Popova, Stepanova, Vesninas, Rozanova, kūriniai.

Malevičiaus tapyba tapo grynai sensacinė, jos kontūrai ir spalvos tarsi ištirpo erdvėje; jis išbandė trečiąjį meno matmenį, įrodė, kad kubistų bandymai atrasti ketvirtąjį matmenį nieko verti, žavėjosi kosmosu, tuo, kas absoliutu, trumpiau tariant, visu tuo, kas sunaikina menininką. 1919 m. gruodį šeštoje valstybinėje Malevičiui skirtoje parodoje *Nuo impresionizmo iki suprematizmo* Malevičius pareiškė, kad suprematizmas galutinai išsikvėpė. 1920 m. iš Maskvos jis išvyko į Vitebską. Kandinskis išvažiavo į Miuncheną, Pevsneris – į Oslą.

Triumfavo konstruktyvizmo, arba pramoninės dailės, epocha, menininkai, atsisakę bet kokių spekuliacijų, ėmė tarnauti visuomenei. Malevičius redagavo didelį mokslinį veikalą. 1923 m. Bauhauzas išleido jo darbą *Pasaulis be objekto.* Šis veikalas prilygo *Nuo kubizmo ir futurizmo iki suprematizmo* (1916). Savo suprematines idėjas Malevičius įgyvendino piešiniuose; jo puodeliai, arbatiniai nefunkcionalūs. Gyvendamas Vitebske, jis projektavo kabančiuosius miestus, teigė, kad „suprematizmo

Kazimir Malevič, *Šuoliuojanti Raudonoji kavalerija,* 1918–1930 (Rusų muziejus, Peterburgas). Entuziastingas revoliucijos šalininkas Malevičius kuria minimalistinę, tačiau epinę Raudonosios kavalerijos ir jos pergalių viziją. Horizontalios juostos – išskirtinis kompozicijos bruožas, taip akcentuojama dangaus ir žemės didybė, kuri sublimuojama spalvine gama ir nerealumu.



svorio centras persikėlė į architektūrą", kad „šiuolaikinis menas nėra nei vaizduojamasis, nei imituojantis, o pirmiausia architektūrinis". Malevičius domėjosi Rudolfo Carnapo formalios, intuityvinės ir fizinės erdvės teorijomis (R1, R2, R3), išleistomis 1922 m., paskui Le Corbusier manifestu *Architektūros link* (1923).

1923 m. Malevičius sukūrė orlaivių projektų, ortogonalių lygiagretainių konstrukcijų, gaunamų keičiant bazinio elemento (kvadrato) padėtį. 1924 m. Malevičius pasiūlė Lenino paminklo projektą, tačiau jis buvo atmestas. Pagrindinis paminklo elementas buvo kubas! Vėliau jo griežtų formų architektūriniai projektai, atskleidžiantys autoriaus žavėjimąsi graikų architektūra, įkvėpė Bauhauzo ir Čikagos mokyklos architektus. Bet kaip tik tada dėl nežinomų priežasčių Malevičius liovėsi eksperimentuoti, ėmė tapyti portretus, peizažus. 1930 m. jis buvo suimtas ir iškart paleistas, iki paskutinių gyvenimo dienų (mirė 1935) jautėsi visų atstumtas.

Prie Liaudies švietimo komisariato įsteigus Plastinių menų skyrių (jo nariai buvo Kandinskis, Puninas, Altmanas, Rozanova ir poetas Brikas), Rusija tapo pirma šalimi, kurioje oficialiai buvo galima eksponuoti abstrakcionistų kūrinius; Rusija atmetė praeities meną kaip jai nenaudingą, vertino tik tai, kas buvo sukurta po revoliucijos. Tačiau 1920 m. Rodčenka paskelbė *Konstruktyvistų grupės programą*, kurioje, dangstantis „objektyvizmu", meno vaidmuo buvo sumenkintas – jam buvo numatoma tik utilitarinė funkcija. Rodčenka, kaip ir Tatlinas, nuo tada dirbo tik taikomojo meno ir fotografijos srityse.

Tatlinas ir Rodčenka propagavo utopinę idėją: darbą reikia paversti menu, o meną – darbu. Tačiau į gamybos sritį pasuko tik Tatlinas. Dirbdamas metalurgijos kombinate inžinieriumi, jis susižavėjo aviacija ir 1930 m. sukonstravo skraidymo aparatą *Letatliną;* 1932 m. šis aparatas buvo demonstruojamas Maskvoje. 1921 m. bolševikų režimas triumfavo. Ir nors Pavolgyje siautė badas, sukilo Kronštatas, Leninui paskelbus NEP (naująją ekonominę politiką), padėtis šalyje šiek tiek pagerėjo. Lunačiarskio ir Liaudies švietimo komisariato bandymai reorganizuoti švietimą žlugo dėl lėšų stygiaus ir dėl didėjančios Proletkulto (Bogdanovo vadovaujama institucija, kurios tikslas – sukurti proletarinę kultūrą) įtakos visuomenėje. Beje, 1920 m. vienoje iš savo kalbų Leninas Proletkultą labai kritikavo. NEP laikais, atsiradus naujam visuomenės sluoksniui, suklestėjo karikatūros žanras.

1920 m. rugpjūtį Antoine'as Pevsneris (1886–1962) ir jo brolis Naumas Gabo (1890–1977) *Realistiniame manifeste* pareiškė pasitraukiantys iš kubistų ir futuristų gretų, nes ketina atsidėti „realių gyvenimo dėsnių" paieškoms. Norint įgyvendinti šią koncepciją, reikėjo būti visiškai nepriklausomiems nuo valstybės, dėl to jie buvo priversti išvykti iš Sovietų Sąjungos. 1922 m. palikę tėvynę (tais pačiais metais į užsienį išvyko



Boris Kustodijev, *Bolševikas,* 1920 (Sovietinės armijos muziejus, Maskva). Priekyje plevėsuoja raudona vėliava, bolševikas žengia įveikdamas visas kliūtis, jo nesustabdo net bažnyčia. Kustodijevas (1878–1927) norėjo pavaizduoti visą 1917 m. revoliucijos didybę. Sodrios dekoratyvios spalvos primena tradicinį rusų stilių – luboką.

ir Gorkis), Europoje Pevsneris ir Gabo įsitraukė į judėjimą *Abstraction-Création* („Abstrakcija-kūryba"), konstruktyvistines jų idėjas oficialiai pripažino Bauhauzas, joms pritarė ir Moholy-Nagy, o Rusijoje – Lazaras Lisickis. Jie pasmerkė „abstrakcijos tamsybes", tačiau liko ištikimi teoriniams principams. Iš pradžių kiek nedrąsiai ėmė reikšti nepasitenkinimą buržuaziniu studijiniu menu, sukilo prieš Tatlino suprematizmą ir utilitarizmą. Pasak Gabo, „tai, ką mes vadiname tikrove, tėra žmogaus sukurtų vaizdų grandinė".

Eidami kiekvienas savo keliu, konstruktyvistai domėjosi tik mašinos dinamika, ritmika, o futuristai, priešingai, įžvelgė mašinoje gyvenimo idealą, kaip ir Picasso, ieškojo būdų, kaip įtvirtinti grynai formalius principus skulptūroje; skulptūra, anot jų, turi būti permatoma.

Šią koncepciją sukritikavo produktyvistai. Jų manymu, „menas yra melas, kuriuo bandoma pridengti žmonijos silpnumą". 1923 m. Chagallas, susipykęs su Malevičiumi ir Lisickiu, galutinai apsigyveno Paryžiuje. Kandinskis Kultūros institute, įsteigtame 1920 m., bandė sukurti suprematizmo dėstymo metodiką, susisteminti Tatlino „materialistinės kultūros" teoriją ir savo paties idėjas. Tačiau instituto konstruktyvistai, meninės kultūros racionalumo šalininkai, Kandinskio programą atmetė, tad jos autorius, 1921 m. išvykęs iš Sovietų Sąjungos, tapo Bauhauzo dėstytoju. Jam išvykus, buvo parengta nauja programa, joje menas buvo suskirstytas į laboratorinį ir pramoninį.

Rodčenka prisidėjo prie „pramonininkų", Tatlino, Stepanovos, Eksterio, Vesnino ir Popovos, kurie 1921 m. parodoje *5 x 5 = 25* paskutinį kartą eksponavo laboratorinio meno kūrinius. Tatlinas ir Rodčenka pateikė naują konstruktyvizmo apibrėžimą; anot jų, konstruktyvizmas – „meno įdiegimo gyvenime" teorija. Meno kūriniai prarado šventumo aureolę, muziejų salės buvo sumažintos, jų matmenys – ne didesni negu archyvų kabinetų; technikos pagrindą sudarė trys elementai: architektonika, faktūra ir konstrukcija. Rodčenka, kurio kūriniuose visada buvo galima įžvelgti ankstyvojo abstrakcionizmo bruožų, drauge su Majakovskiu piešė propagandinius plakatus. Jo piešiniuose – vien geometrinės figūros, o baldai, kuriuos projektavo, niekam tikę, nes juos buvo siūloma gaminti iš medžiagų, kurios baldams visiškai netiko, be to, projektai neatitiko naujo žmogaus aspiracijų; tai buvo tik grynos abstrakcijos paieška.

Vakaruose konstruktyvizmo populiarintojais tapo Gabo ir Pevsneris, Sovietų Sąjungoje konstruktyvistinis stilius labiausiai įsitvirtino teatre ir propagandiniuose Lisickio (1890–1941) plakatuose. Šis inžinierius, 1919 m. dėstęs architektūrą Vitebsko meno institute, puikus teoretikas, Lenino tribūnos projekto kūrėjas, abstrakcionistinių statinių, pagrįstų aksionometrija, projektų autorius, savąsias suprematizmo ir konstruktyvizmo teorijas paskleidė Vakaruose. Jis – vienas iš nedaugelio rusų avangardistų, kurie gyveno ir mirė tėvynėje. Jis buvo architektas, dizaineris, scenografas.

Aleksandr Rodčenko, *Fotomontažas,* 1920 (Revoliucijos muziejus, Maskva). Norėdamas priartinti meną prie gyvenimo, Rodčenka pritaikė konstruktyvistų teoriją – kaip vieną naujausių meninės išraiškos priemonių panaudojo fotomontažą.



1922 m. Stalinas tapo sovietinės Komunistų partijos generaliniu sekretoriumi, gegužės mėnesį įkurta Revoliucinės Rusijos menininkų sąjunga pasmerkė futurizmą ir avangardistus, paskelbė vertinanti tik realistinį meną. Paradoksalu, kad Lenino sukritikuotas Proletkultas vėl pakėlė galvą. 1922 m. mirė Chlebnikovas, 1924 m. – Leninas. 1928 m. Trockis ištarė tokius žodžius: „Fantaziją reikia pažaboti." 1930 m. balandžio 14 d. nusižudė Majakovskis; paskutinius gyvenimo metus jis buvo paskyręs propagandiniam darbui. 1934 m., po pirmajame Sovietų Sąjungos rašytojų suvažiavime Ždanovo pasakytos kalbos, realizmas tapo vienintele oficialia meno ideologija.

Fantazijoms, kurios sudarė sąlygas Sovietų Sąjungos menininkams visa galva pasinerti į revoliucijos verpetą, kurios padėjo sukurti fundamentalias XX a. meno teorijas, atėjo galas.

ABSTRAKCIONIZMO IŠTAKOS

Vokiečių filosofas ir meno istorikas Wilhelmas Worringeris (1885-1965) 1908 m. knygoje *Abstrakcija ir intuicija* rašė: „Pagrindinis instinktas panašus į gryną abstrakciją, kaip vienintelę galimybę pailsėti nuo įsivaizduojamo pasaulio tamsos ir sumaišties, instinktyvi būtinybė verčia kurti (pradedant nuo savęs) geometrinę abstrakciją." Abstrakcionizmas, vainikavęs didžiausias XX a. revoliucijas, užvaldė meno pasaulį, kuriame XX a. 1-ajame dešimtmetyje vyko didžiulės permainos; įsigalėjęs visoje Europoje, jis pasiekė JAV.

Impresionistai pirmiausia atmetė XIX a. teoriją „menas menui", paskui akademizmą; menas gyvuoja ir atsinaujina tik dėl meno kalbos nuolatinės transgresijos, naudojant objektyvios tikrovės atžvilgiu formalius nereikšmingus vienetus.

XX a. 2-ajame dešimtmetyje Miuncheno miestas Vokietijoje tapo avangardizmo centru, menininkai leido laiką garsiose kavinėse. Ko gera, kur nors šalia jų tuo metu būdavo ir varganas dailininkas, dažnai darbo neturintis dažytojas - Adolfas Hitleris. 1905 m. jis du kartus stojo į Vienos dailės akademiją, tačiau dėl originalumo stokos jam abu kartus nepavyko. Iš tikrųjų jo pateikti darbai tebuvo blankios Rudolfo von Alto architektūrinių peizažų, tuo metu madingų Austrijoje, kopijos. Nesėkmė virto drama. Kai įstoti į akademiją nepavyko, Hitleris nutarė tapti politiku ir karo apologetu. Tapęs reichskancleriu, jis ypač nekentė Bauhauzo menininkų (žr. 732 p.) - Veimaro respublikos simbolinės institucijos.

Mėlynasis raitelis

1896 m. Vasilijus Kandinskis (1866-1944) paliko gimtąją Rusiją ir atvyko į Miuncheną, ten 1901 m. įsteigė grupę *Phalanx* („Falanga"). Pagrindinis jos tikslas - surengti Claude'o Monet ir neoimpresionistų kūrinių parodą. Kandinskis siekė suburti abstrakcionistus, kurie vienu metu ėmė reikštis tiek Rusijoje (Kazimiras Malevičius), tiek Europoje, ypač Italijoje (Alberto Magnelli, 1888-1971). Kai kuriuos jo paties paveikslus, nutapytus dar iki 1910 m. (pvz., *Karvė;* 1910, Miuncheno dailės galerija), jau galima laikyti abstrakcionistiniais. 1909 m. jis įkūrė Naująją Miuncheno menininkų sąjungą; jos nariai buvo Aleksejus Javlenskis, Gabriele Münter, Franzas Marcas ir du prancūzai - Le Fauconnier ir Girieud. 1909 m. Francis Picabia (1859-1953) sukūrė pirmą abstrakcionistinę akvarelę *Kaučiukas* (MNAM, Paryžius), o 1910 m. *Pirmą abstrakčią akvarelę* nuliejo *Kandinskis* (MNAM, Paryžius), be to, tais pačiais metais buvo išleista knyga *Apie dvasingumą mene*, kurioje jis išdėstė savo požiūrį į abstrakcionizmą. Kandinskis kalbėjo apie būtinumą ieškoti abstrakcionistinių formų, kurias diktuoja menininko vidus, intuicija.



Vasilij Kandinskij, *VII kompozicijos 2 ezkizas, Nr. 182,* 1913 (Lenbachhauzo galerija, Miunchenas). Šis kūrinys atskleidžia didžiausią Kandinskio aistrą – muziką. Kandinskis bando sujungti į darnią visumą linijas, spalvas ir muziką. Kompozitorius Arnoldas Schoenbergas, vienas iš jo dėstytojų Bauhauze, įžvelgia šiame kūrinyje sąsajų su dodekafonija. Kandinskis – vienas iš nedaugelio abstrakcionistų, nesusižavėjusių kubizmu, jis neakcentuoja paties objekto.

Kai Kandinskis atmetė akademizmą, 1911 m. grupė suskilo. Kandinskis, Le Fauconnier, Gabriele Münter ir Franzas Marcas subūrė grupę *Mėlynasis raitelis* (vok. „Der Blaue Reiter"), nes kalbėdamiesi Marcas su Kandinskiu išsiaiškino, kad jiems patinka mėlyna spalva ir arkliai; vėliau šių dviejų dailininkų draugystė dar sustiprėjo.

Kandinskis vadino savo paveikslus įspūdžiais, improvizacijomis, kompozicijomis ir kiekvieną pažymėdavo numeriu (chronologine tvarka). Kaip ir kubistai, jis mėgo ovalius baltus rėmus, iš kurių kompozicijos centras tarsi bando ištrūkti. Kompozicijas sudaro du vienas nuo kito nepriklausomi grafiniai elementai – juodos linijos ir spalvotos įvairių formų dėmės (Matisse'o paveiksluose – priešingai); per amžius nusistovėjusį figūros ir fono santykį su linijine perspektyva (tai XV a. apibrėžė Alberti) Kandinskis modifikavo – daugiau dėmesio skiriama linijai, o ne spalvai. Daugelis to meto abstrakcionistų nukrypo į dekoratyvumą, bet jam, linijų meistrui, šito pavyko išvengti. Pirmasis pašaukimas – muzika, ypač dodekafoninė, – buvo jo gyvenimo konstanta; jis bandė rasti tapybos elementų ir muzikos sąsajų kartodama kosminius arba biomorfinius motyvus.

1912 m. Vasilijus Kandinskis išleido almanachą *Mėlynasis raitelis;* jo redaktorius buvo Franzas Marcas. Panašiai kaip grupės *Tiltas* dailininkai, ir vienas, ir kitas mėgo ryškias nenatūralias spalvas, tačiau, priešingai negu anie, jiedu dar tikėjo meno ateitimi ir tai išreiškė lyriniu-empatišku požiūriu į gamtą *(Einfühlung);* Kandinskis stengėsi atskleisti žmogaus,



Alberto Magnelli, *Lyrinis sprogimas Nr. 8,* 1918 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Pagaliau baigėsi karas, Magnelli, pagautas įkvėpimo, nutapė subtiliai abstrakcionistinių paveikslų seriją ir pavadino ją *Lyriniai sprogimai.* Paveiksluose elipsės pavaizduotos futuristiniu stiliumi, nors autorius niekada nebuvo įsitraukęs į futuristų grupės veiklą.

kaip gamtos būtybės, vidų, Marcas vaizdavo gamtą ir gyvūnus. Viskam, ką vaizdavo Kandinskis, traukos dėsnis negaliojo, o Marcui (1880–1916) rūpėjo vien žemiškasis pasaulis. 1908–1912 m., pasibaigus neoimpresionistiniam laikotarpiui, didžioji Marco kūrybos dalis buvo paveikslai, kuriuose vaizduojami gyvūnai; jis su didele meile tapė ožkas, kates, bet dažniausiai – arklius. Dar nebuvo sukurta Mondriano serija *Medžiai,* o Marcas jau buvo nutapęs kelis poetiškus (tiesa, simboliškai informatyvius) abstrakcionistinius šedevrus; tai paveikslai *Mėlynas arklys* (1911, Lenbachhauzo galerija, Miunchenas), *Mėlyni arkliai* (1911, Walkerio meno centras, Mineapolis), *Geltoni kumeliukai* (1912, Valstybinė galerija, Štutgartas). Šie kūriniai buvo žiauriai išjuokti, dėl to jų autorius išgyveno sunkią depresiją. Beje, paveikslas *Mėlyni arkliai* tapo grupės emblema. Kiekviena spalva jo paveiksle – metafora: mėlyna simbolizuoja vyriškumą, raudona – aistrą, geltona – švelnumą. Spalvinė gama valdo erdvę, toji erdvė išlieka homogeniška; nerimą sublimuoja jo idealas.

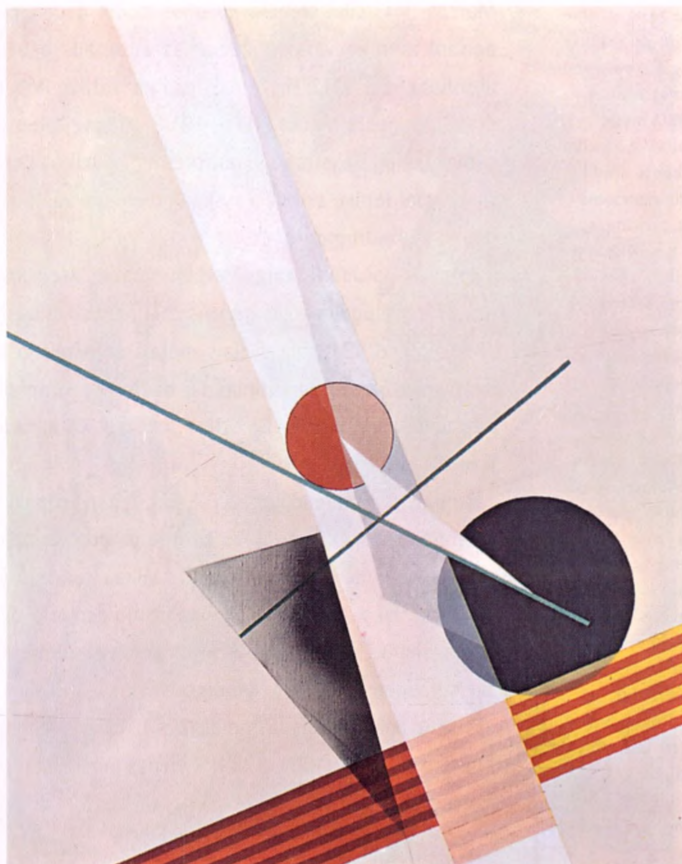
Franz Marc, *Geltoni kumeliukai,* 1912 (Štutgarto valstybinė galerija). Marcas išreiškia meilę gyvuliams, idealioms būtybėms, anot jo, įkūnijančioms grožį, tyrumą ir visa, kas tikra. Tai paveikslas metafora. Geltoni arkliai (čia geltona spalva reiškia švelnumą) simbolizuoja išmintingumą, vidinę laisvę; dangus, priešingai, juodas, kupinas nerimo, kosminio judėjimo, kuris žmonių gyvenamą zoną padaro neaiškią. Nuleistos arklių galvos, kreivi išlenkti kūnai simbolizuoja nekaltumą ir geidulingumą. 1912 m. laiške Marcui Kandinskis rašo apie būsimo karo nuojautą.

Marcas ilgą laiką stebėjo gyvulius, todėl daug apie juos išmanė; nepaisant išorinio vaizdo, jaučiamas autoriaus gebėjimas kurti būtybės absoliutą. Po 1912 m., kai Paryžiuje sutiko Robert'ą Delaunay ir jo draugą Augustą Macke (1887–1914), jo paveiksluose abstrakčių aliuzijų sumažėjo, piešinys tapo analitiškesnis; paveikslai, artimi orfistų ir lušistų kūrybai (erdvę skrodžia ryškūs grynų spalvų spinduliai), įgijo kur kas daugiau skaidrumo.

Pirmasis pasaulinis karas išsklaidė grupės *Mėlynasis raitelis* dailininkų gretas ir sužlugdė pačius geriausius jų sumanymus. Marcas žuvo mūšyje prie Verdeno 1916 m., dvejais metais anksčiau jo bičiulis Macke žuvo Šampanės fronte. Paskutiniai šių dailininkų kūriniai – abstraktūs piešiniai užrašų knygutėse. Jie turėjo sekėjų – XX a. radosi daug talentingų ir įdomių kūrėjų.

Kandinskis nusprendė grįžti į Rusiją, ten gyveno iki 1921 m. 1920 m. jis surengė retrospektyvinę savo kūrinių parodą. Grįžęs į Rusiją, Kandinskis susidraugavo su dailininkais, kurie vėliau suartėjo su abstrakcionistais. Jo paveikslai pagaliau sulaukė išskirtinio dėmesio. Jį ypač stipriai traukė nauja labai raiški dailės srovė – vokiškasis ekspresionizmas ir visa, kas susiję su bohema. 1921 m. Kandinskis išvyko iš Rusijos į Bauhauzą skaityti paskaitų apie freskas. Šią mokyklą 1919 m. Veimare įkūrė architektas Walteris Gropius (1883–1969) – vienas garsiausių funkcinės architektūros specialistų.





Laszlo Moholy-Nagy, *A. XXI,* 1925 (Miunsterio krašto muziejus). Vengrų kilmės dailininkas Laszlo Moholy-Nagy – didžiausias Bauhauzo konstruktyvizmo šalininkas. Ši abstrakcionistinė kompozicija yra rimto ir santūraus purizmo pavyzdys; spalvų gama subtili. Kūrinys priskiriamas antrajam konstruktyvizmo laikotarpiui (po 1920).

Bauhauzas

Bauhauzo programa, kurios autorius – Williamas Morisas, judėjimo *Arts and Crafts* įkūrėjas, – siekė rasti meno ir amato sąsają, tačiau žavėjosi mechanizmų nauda ir jų funkcionalumu. Kandinskis tuo metu susidraugavo su kitais Bauhauzo dėstytojais – Johannesu Ittenu (1888–1967), kuris tapė abstrakčius geometrizuotus paveikslus, ir šveicaru Pauliu Klee, (1879–1940), kuris dėstė parengiamąjį teorijos kursą, vėliau audimo teoriją ir tapybą ant stiklo.

Kandinskis, kaip ir Klee, vertino abstrakcionizmą kaip pagrindinį parengiamosios meno stadijos procesą, pavyzdžiui, vizijos dinamiką simbolizuoja Fernand'o Léger pamėgta strėlė. Jie vylėsi, kad ateityje menas pakeis žmonėms religiją. „Menas yra kūrimo parabolė", – sakė jie. Šias teorijas Klee 1925 m. išdėstė knygoje *Pedagoginiai eskizai,* o Kandinskis 1926 m., įkvėptas Goethe's teorijos apie spalvą, parašė veikalą *Taškas ir linija plokštumoje.*

Vasilijus Kandinskis



Šviesiame ovale, 1925 (Thysseno-Bornemiszos kolekcija, Madridas). 1925 m. Kandinskis apsigyveno Desau ir pradėjo dirbti Bauhauze. Išcentruotoje kompozicijoje – Bauhauzo mokyklos atstovams būdingos geometrinės formos priešinamos su kairėje paveikslo pusėje esančiomis formomis. Žaismingas ritmas, daug abstrakčių elementų. Kandinskis praplečia abstrakčiojo meno perspektyvos galimybes. Spalvų gama perteikiamos niūrios nuotaikos, tačiau esama ir ryškių spalvų. Toks vaizdavimo būdas šio dailininko kūryboje vyravo iki 1930 m.

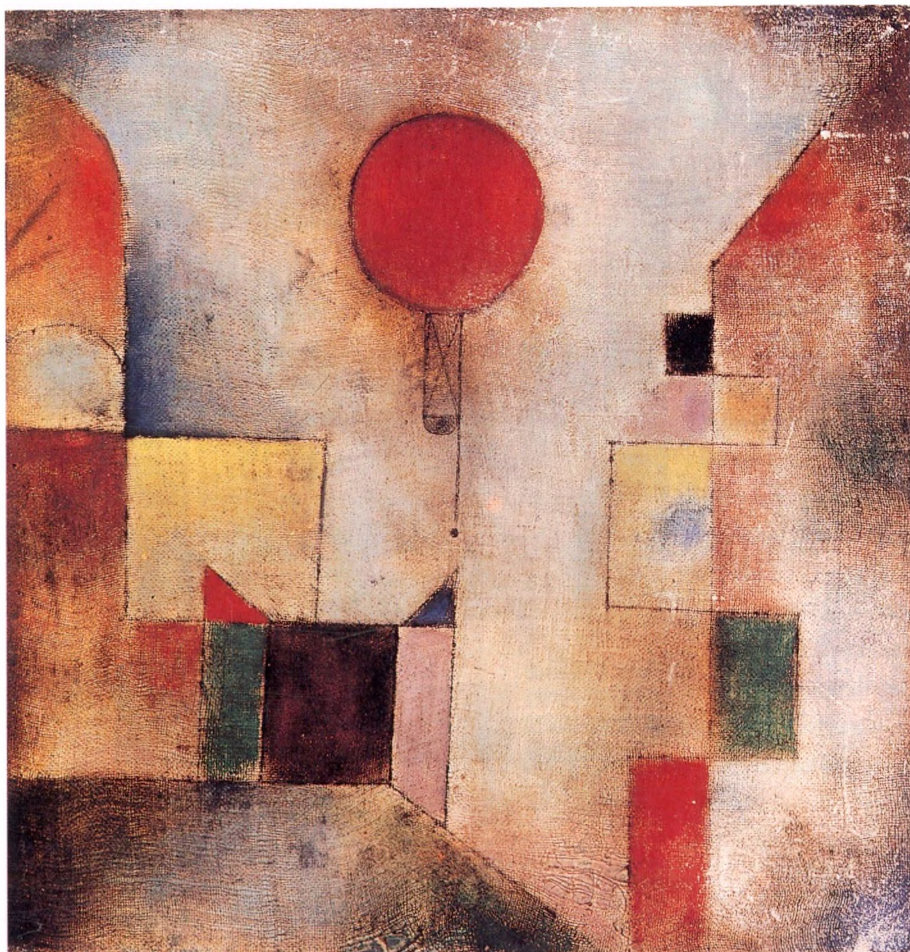
1866. Maskvoje gimsta Vasilijus Kandinskis.
1893. Baigęs teisės studijas, susidomi muzika ir Šiaurės Rusijos liaudies menu.
1895. Didelį įspūdį Kandinskiui padaro impresionistų kūrinių paroda Maskvoje.
1896. Nusprendžia atsidėti tapybai ir įsikuria Miunchene, tuometiniame menininkų traukos centre.
1901. Pirmiesiems kūriniams daug įtakos daro neoimpresionizmas ir jugendo stiliaus atstovų kūriniai. Įkuria judėjimą *Phalanx* („Falanga").
1909. Paryžiuje susipažinęs su Javlenskiu ir fovistais, pamėgsta švelnias spalvas. Miunchene įkuria Naująją dailininkų asociaciją *(Neue Künstlervereinigung)*.
1910. Parašo įspūdingą rašinį *Apie dvasingumą mene* ir atskirai apie dailę. Šiame kūrinyje analizuoja dvasingumo svarbą dailėje, taip pat muzikoje ir šokyje: „Net forma – abstrakti, geometrinė – turi gilūminį klodą." Jis pabrėžia, kad dailininkui būtina klausyti savo prigimties balso, nes „tvirčiausias jos pamatas, pozityvus mokslas, buvo išgriautas, ir dabar atsiveria materijos išnykimo perspektyva (...) mažai laiko mus skiria nuo grynos kompozicijos".
1911. Įvyksta Naujosios dailininkų asociacijos skilimas. Kandinskis drauge su Franzu Marcu įkuria grupę *Mėlynasis raitelis*. Didelę įtaką šių menininkų kūrybai padaro naujausi mokslo atradimai (ypač atomo srityje). Pritaikydami kosminę tvarką, paveiksluose jie išdėsto elementus taip, tarsi šie skrajotų.
1912. Marcas ir Kandinskis pradeda leisti almanachą *Mėlynasis raitelis*. Paryžiuje, susipažinęs su Robert'u Delaunay, Kandinskis susidomi orfistų kūryba. Jį ypač traukia mistinės temos.
1913. Išleidžia poemų rinktinę *Klänge* („Skambumas"), vėliau – *Rückblicke* („Žvilgsniai į praeitį").
1914. Po Berlyne įvykusios *Mėlynojo raitelio* dailininkų paveikslų parodos diskusijos įsiplieskia ir Maskvoje. Nors Kandinskis gerai išmano teoriją, nors užima gana aukštus postus įvairiose institucijose, pavyzdžiui, Dailės akademijoje, patyręs didžiulį konstruktyvistų pasipriešinimą, pagaliau nusprendžia išvykti iš SSRS ir grįžti į Vokietiją.
1922. Architektas Walteris Gropius pakviečia Kandinskį atvykti į Veimarą, į Bauhauzą, dėstyti studentams sieninės tapybos. Jis parašo dailės teorijos veikalą *Taškas ir linija plokštumoje*, išleidžia 1926 m.
1932. Nacistų uždarytas, Bauhauzas kurį laiką veikia Berlyne kaip privati institucija.
1933. Nacistai Kandinskio paveikslus pavadina „išsigimėlišku menu". Bauhauzas galutinai uždaromas. Kandinskis apsigyvena Prancūzijoje ir 1939 m. gauna Prancūzijos pilietybę.
1944. Paskutinius savo kūrinius kartu su Cézaru Domela ir Nicolas de Staëliu eksponuoja Jeanne Bucher galerijoje Paryžiuje. Kandinskis miršta Neji prie Senos gruodžio 13 d.

ABSTRAKCIONIZMO IŠTAKOS

Oskar Schlemmer, *Moterų laiptai,* 1925 (Bazelio meno muziejus). Paveikslas iš serijos *Galerie-bilder.* Schlemmeris nutapė šį paveikslą po parengtinių etiudų jau būdamas Bauhauzo dėstytoju Desau. Vaizdavimo struktūrų išryškinimas, schemiški figūrų, primenančių manekenus, kontūrai rodo, kad Schlemmeris turėjo dar ir skulptoriaus talentą.

Kandinskio paveiksluose atsispindi jo domėjimasis mokslo – ypač atomo fizikos, optikos ir psichologijos – laimėjimais; jis supriešina kairę ir dešinę puses, apačia dažniausiai simbolizuoja materialumą, viršus – dvasingumą. Tuo metu, kai Klee ir Kandinskis dirbo Bauhauze, kaip ir Rusijoje, ten vyko ginčas tarp grynojo stiliaus atstovų ir konstruktyvistų, kuriems Bauhauze atstovavo vengras Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946), skulptorius Oskaras Schlemmeris (1888–1943) ir amerikietis Lyonelis Feiningeris (1871–1956).

Prieš *Mėlynąjį raitelį* Bauhauzas krypo funkcionalizmo ir formų geometrizacijos link. Pralaimėjus pirmajai Veimaro respublikai, nuo 1924 m. Bauhauzui iškilo grėsmė. 1925 m., tvyrant didžiulei įtampai, Bauhauzas buvo priverstas iš Veimaro keltis į Desau, o vėliau – į Berlyną. Gropius atsistatydino, 1928 m. jį pakeitė Ludwigas Miesas van der Rohe (1886–1969). Bet 1933 m., kai į valdžią atėjo Hitleris, buvo priverstas atsistatydinti ir jis. Bauhauzas buvo uždarytas ir paverstas nacių mokykla. 47 Kandinskio, taip pat Klee ir Feiningerio kūriniai buvo pavadinti „išsigimėlišku menu". Klee išvyko į Diuseldorfą, vėliau į Šveicariją, Kandinskis patraukė į Paryžių ir ten tapė puikius abstrakcionistinius paveikslus. Lyonelis Feiningeris, Josefas Albersas, Walteris Gropius, Miesas van der Rohe išvyko į JAV, o Moholy-Nagy ten įkūrė Naująjį Bauhauzą.

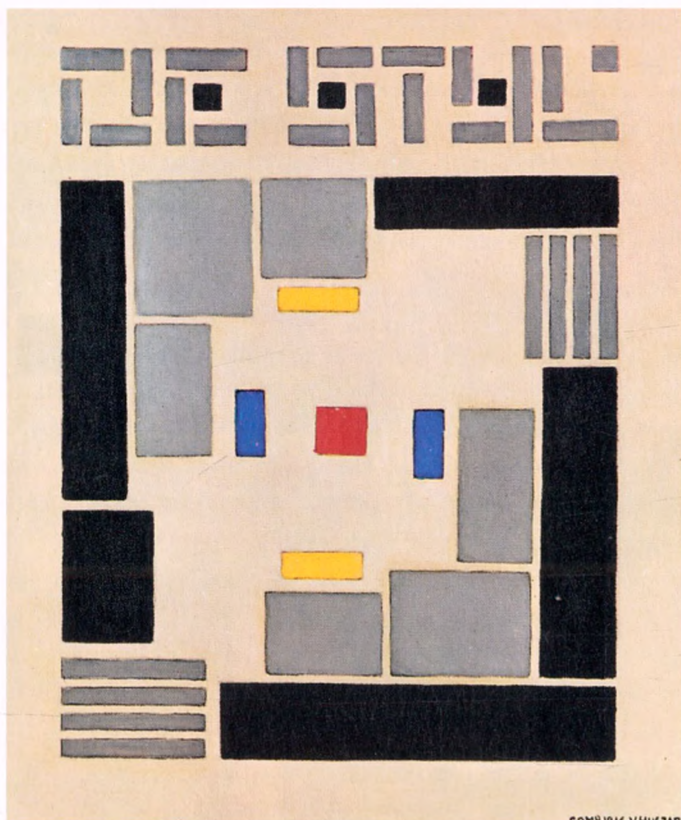


Paul Klee, *Raudonas balionas,* 1922 (Guggenheimo muziejus, Niujorkas). Klee dėstė Bauhauze, jo kūrybai būdingas fantastiškumo siekis. Klee išliko nepriklausomas nuo konstruktyvistinių Bauhauzo idėjų; gyvenimo koncepcija ir tapybos, kurią visada sieja su muzika, dinamiškumu jis artimas Kandinskiui. Šiuos principus Klee išreiškia kylančiu balionu ir gyvomis spalvomis.

Neoplasticizmas

Tai, kas XX a. pradžioje buvo laikoma tik abstrakcionizmo tendencijomis, 1913 m. buvo galima išvysti racionaliai pateikta koncentruotu pavidalu Pieto Mondriano (1872–1944) kūryboje. Atėjęs iš akademinio meno, šis dailininkas jau buvo išbandęs jėgas divizionizmo, fovizmo, ekspresionizmo ir net kubizmo baruose. Jo savitumą liudijo ir nerealios spalvos, ir siužetai, pavyzdžiui, serijos *Medžiai* paveiksluose: *Mėlynas medis* (1908, Municipalinis muziejus, Haga), *Raudonas medis* (1908, Municipalinis muziejus, Haga). Ieškodamas savojo kelio, 1913 m. Mondrianas nutapė pirmus abstrakcionistinius paveikslus, vėliau, po 1917 m., tokių sukurti jam nebepavyko. Kol vyko Pirmasis pasaulinis karas, šis dailininkas laiką leido gimtojoje Olandijoje, 1917 m. spalį drauge su dailininku ir rašytoju Theo van Doesburgu (1883–1931) įsteigė žurnalą *Stijl* („Stilius"); jame

Vilmos Huszar, *Kompozicija* (žurnalo *Stijl* viršelis), 1916 (Hagos meno muziejus). Huszaras, vengrų dailininkas, 1905 m. emigravęs į Olandiją, prisidėjo prie neoplasticistų; 1917 m. jis tapo vienu iš judėjimo *Stijl* ir žurnalo tokiu pačiu pavadinimu steigėjų.

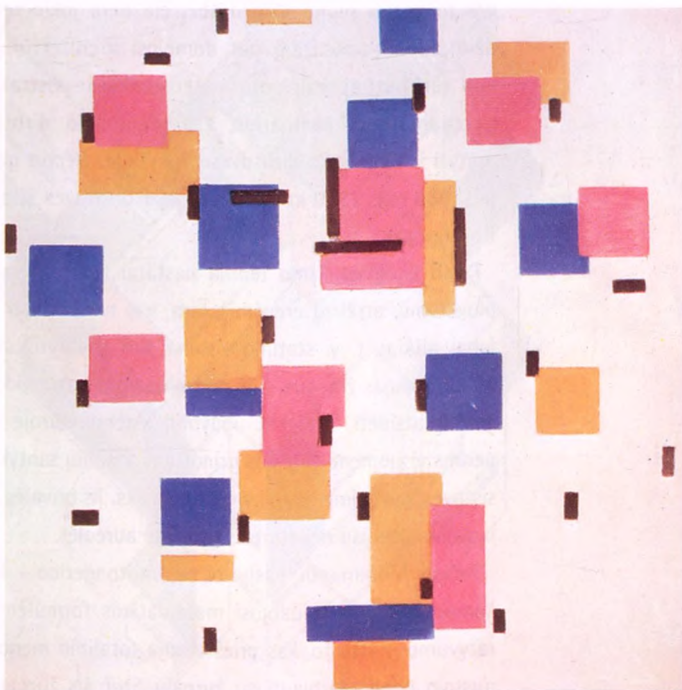


spausdino dideles teorines esė, viena iš jų – *Natūrali ir abstrakti realybė*. Vėliau prie šių menininkų prisidėjo dailininkai Bartas van der Leckas, Vilmosas Huszaras, George'as Vantongerloo, architektai Oudas, Wilsas, Van't Hoffas ir galiausiai Rietveldas. Tačiau tai nebuvo grupė, juos vienijo tiktai stilius. Stebėtina, bet kai kurie *Stijl* autoriai, pavyzdžiui, Mondrianas ir Rietveldas, niekada nebuvo susitikę. Pastarasis žinomas kaip kūrinio *Raudonas ir mėlynas fotelis* (žr. 740 p.) autorius. Rietveldą įkvėpė Godwino baldai ir japonų menas.

Mondrianas juodai ir baltai tapė ženklų „daugiau" ir „mažiau" kompozicijas; 1918 m. lapkritį pasirodė *Pirmasis neoplasticistų manifestas*, vėliau jį pasirašė van Doesburgas ir Vantongerloo (1886–1965); netrukus šis manifestas buvo išspausdintas prancūzų, anglų ir vokiečių kalbomis. 1920 m. galerija *Effort Moderne* išspausdino Mondriano brošiūrą *Neoplasticizmas*. Praėjo septyneri metai, kol pagaliau buvo paskelbti neoplasticizmo principai. Bet kokia subjektyvizmo, dinamizmo, kitimo ir gilumo idėja buvo smerkiama. Nors dailininką jaudino gamta, ji buvo tik jo paveikslų išeities taškas. Remiantis Mondriano neoplasticizmo teorija, viskas turi būti vaizduojama griežtų linijų

geometrinėmis figūromis, o jų pagrindas – statmenos linijos, lygi faktūra, spalvos tik pagrindinės – geltona, mėlyna, raudona (šios daugiausia) – ir neutralizuojančios: juoda, balta, pilka. Mondrianas sakė atradęs gamtoje, Olandijoje, statų kampą, kurio horizontalė – peizažas, o vertikalė – žmogus; horizonto arba jūros linijos susikirtimas su vertikale, kurios viršuje yra mėnulis, sudaro statų kampą (žurnalas *Vouloir,* 1927, Nr. 5).

Priešingai negu kubistai, Mondrianas, vadovaudamasis pirmuoju neoplasticizmo postulatu, stengėsi nepaisyti apimčių. Pasak jo, plastinę priemonę turi sudaryti planas, taisyklinga pagrindinių spalvų (raudonos, mėlynos, geltonos) ir neutralių (baltos, juodos, pilkos) prizmė. Architektūroje erdvei vaizduoti spalvų nereikia. Spalvų reikia medžiaginei struktūrai. Nuo 1922 m. Mondriano paveikslų fonas jau kitoks – pilką ir mėlyną spalvas pakeitė balta (buvo norima pabrėžti planų dvimatiškumą). Visų šių principų buvo laikomasi tam, kad meninėmis priemonėmis būtų subalansuotas paveikslas, nes jo kompozicija neturi būti simetriška. Pavyzdžiui, tai matyti jau Kandinskio paveiksle *Karvė* (1917); jame ekvivalentiškumo pusiausvyra atkuriama tik protaujant. Neoplasticizmas – ne estetinė subjektyvių mūsų pojūčių išraiška, o tiesioginė universalumo raiška. Vertikalių ir horizontalių linijų, ryškių ir neutralių spalvų darna, būdinga japonų menui, leido sukurti savitą, nuo gamtos nepriklausomą grožį.



Piet Mondrian, *Mėlyna kompozicija,* 1917 (Kröller-Müller muziejus, Oterlas). Po ženklų „daugiau" ir „mažiau" serijos Mondrianą patraukė pustonių kvadratai ir laisvai baltame fone išdėstytos figūros; stilius artimas Barto van der Lecko.



Theo van Doesburg, *Antikompozicija,* 1924 (*Stedelijk* muziejus, Amsterdamas). Komponuodamas įstrižai, van Doesburgas suteikia kompozicijai ekspresyvumo, o tai griežtai smerkė Mondrianas. Iš čia ir paveikslo pavadinimas *Antikompozicija.* Tuomet dar buvo toli iki to laiko, kai imta laužyti neoplasticizmo taisykles (dekoruojant kabaretą *Aubette* Strasbūre 1927–1928 m.).

Abstraktaus idealo galima ieškoti išoriniame gyvenime; čia iškilo dar vienas klausimas – nutapytas kadras integruotas į patį kūrinį arba yra to paties plano kaip drobė, čia nėra jokio regimo gilumo įspūdžio; Mondrianas taip pat domėjosi architektūrine chromoplastika, kuri turi būti apskaičiuota matematiškai ir abstrakti tiek dekoruojant gyvenamuosius kambarius, tiek dailininko dirbtuves (šitai puikiai matyti ir dailininko dirbtuvėse Paryžiuje, *Départ* gatvėje, kur jis dirbo iki 1936 m.). 1930 m. Medone savo dirbtuves šitaip dekoravo ir van Doesburgas.

Pagal neoplasticizmo teoriją pastatai turi būti sudaryti iš statmenų plokštumų, atskirtų erdvėmis, visa, kas nejuda, turi būti eksponuojama labai aiškiai, t. y. statinio visuma turi sudaryti „statų kampą". Nauja tvarka, naujas žmogus – jis nedvejodamas pasinaudos mašina, kad pats galėtų atsidėti intelekto ugdymui. Architektūroje taikomus principus perims visuomenė, jais bus grindžiami žmonių santykiai ir, kai viskas nusistovės, gyvenime menui vietos nebeliks. Jis privalės išnykti, o paveikslas ir dailininkas jau nebeturės šventumo aureolės.

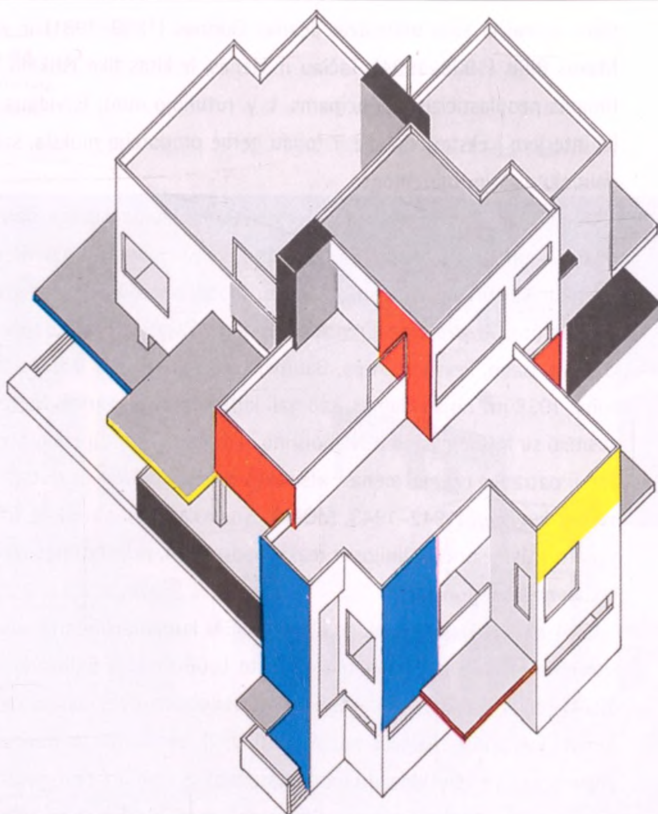
Tačiau Mondrianui pasipriešino Vantongerloo – kurdamas reljefines kompozicijas, jis naudojosi matematikos formulėmis. Atsisakęs dekoratyvumo ir viso to, kas prieštarauja totalinio meno idėjai, 1924 m. jis nustojo bendradarbiauti su žurnalu *Stijl;* šis žurnalas buvo leidžiamas

iki 1928 m. Po kelerių metų pertraukos, 1932 m., išėjo dar vienas šio žurnalo numeris, skirtas van Doesburgui atminti. Van Doesburgas teikė pirmenybę stačiam kampui *Elementariame manifeste* (1926), o 1929 m. drauge su dailininkais Jeanu Hélionu ir Léonu Tutundjianu įsteigė žurnalą *Art concret*.

Van Doesburgas ir Cézaras Domela (1900–1992) neoplasticistų griežto ortogonalumo principus atmetė ir didžiausią reikšmę ėmė teikti juodai, baltai ir pilkai spalvoms. Jų kompozicijose atsirado įstrižų linijų, jos suteikė dinamikos, taigi Mondriano smerkiamo subjektyvumo: „Negalima neigti natūralios įstrižos linijos ekspresijos, juolab ši ekspresija kitos priešingos linijos atžvilgiu neišnyksta. Nors tai sukelia subtilumo įspūdį, išlieka tik plastinė išorinio judėjimo ekspresija, kitaip tariant, natūralioji." (*Žmogus, gatvė, miestas. Vouloir*, 1927, Nr. 25.)

1927–1928 m. van Doesburgas, Arpas ir Sophie Taeuber Strasbūre dekoravo *Aubette* kabaretą, ten dominavo įstrižos linijos. Tačiau autoriai patyrė nesėkmę, nes pastatą vėliau dėl įvairių trūkumų teko nugriauti. Domela bandė keisti dvimatiškumo principą įterpdamas trečiąją dimen-

Theo van Doesburg, privataus namo projektas, 1920 (*Stedelijk* muziejus, Amsterdamas).





Gerrit Rietveld, *Raudonas ir mėlynas fotelis,* 1917. Baldų kūrėjas Rietveldas šį puikų fotelį kūrė vadovaudamasis judėjimo *Stijl* teorija: svarbu geometrinės formos ir grynos spalvos.

siją – panašiai kaip prancūzas Jeanas Gorinas (1899–1981) ir vokietis Maxas Billis (1908–1994). Tačiau ir vienas, ir kitas liko ištikimi filosofiniams neoplasticizmo principams, t. y. rutuliojo mintį iš vidaus į išorę (iš interjero į eksterjerą). Jie ir toliau gerbė proporcijų mokslą, saikingai naudojo plastines priemones.

Mondrianas pasirinktu keliu ėjo vienas, tačiau jo kūryba darė daug įtakos Bauhauzui, Miesui van der Rohe'ei ir, keisčiausia, net *Merz* pradininkui Kurtui Schwittersui. 1930 m. Mondrianas dalyvavo *Apskritimo ir kvadrato, Abstraction-Création* veikloje, Paryžiuje sutiko Marinetti, Gropijų, Gabo, Pevsnerį, Arpą, Baumeisterį, Schwittersą ir Beną Nicholsoną. 1938 m., nujausdamas, kad gali kilti tarptautinė krizė, Mondrianas susitiko su Naumu Gabo ir Nicholsonu, o 1940 m. rugsėjį emigravo į JAV. Ten jį patraukė optinis menas; atsisakęs juodos spalvos, jis nutapė *Brodvėjaus bugivugį* (1942–1943, MOMA, Niujorkas); šio paveikslo pagrindą sudaro trūkinėjančios linijos ir maži kvadratėliai, išdėstyti nepažeidžiant ortogonalumo principo.

1924 m. Gerritas Rietveldas (1888–1964) kurdamas Schröderio namą Utrechte pritaikė amerikiečių architekto Louiso Henry Sullivano (1856–1924) idėją. Kad pastato viduje būtų daugiau erdvės, langus jis siūlė įrengti kampuose. Paisydamas *Stijl* siūlymų, vertikalias ir horizontalias plokštumas jis išryškino atiduodamas duoklę tiek *art nouveau,* tiek jo priešingybei – funkcionalumui. Rietveldas naudojo stumdomas pertvaras,

tai leido erdves ir padidinti, ir sumažinti, todėl tokias konstrukcijas lengva pritaikyti ir šeimos, ir visuomenės poreikiams – pastatai funkcionalumu turi priminti japonų būstus. Anot Rietveldo, menas ir architektūra turi būti universalūs – gamta turi būti pritaikoma žmogui; jei statinį supa dirbtinė aplinka, menas visai nebūtinas. Anot *Stijl* architektų, žmogus turi nukreipti energiją į realų gyvenimą.

Gerrit Rietveld,
Schröderio namas,
1924 (Utrechtas).



NESĄMONINGUMO METAMORFOZĖS

Dada, *Merz* ir siurrealizmas – meno srovės, kurių autoritetas Giorgio de Chirico, priešingai negu neoplasticistai, aukštino žmogų, valdomą instinktų, pasiduodantį *libido* pulsavimui. Dadaistai ir mercistai stengėsi pamiršti kultūrinį praeities palikimą, o siurrealistai tyrė gelmes to, kas nesuvokiama protu, – žaidė manifestuojamu ir paslėptu vaizdų turiniu, atitraukė žmogų nuo banalios tikrovės.

Dada: kūryba ir veidrodis

Meno nuvainikavimo procesui ir nepaliaujamai vaizdavimo ribų kritikai, kurią išprovokavo abstrakcionistai, atėjo galas, kai ėmė reikštis dadaistai. Sąvoką „meno šedevras" jie galutinai pribaigė, anot kritiko Wernerio Spieso, „tėvų pasaulio primestą žaidimą" atmetė ir dar kartą paneigė visa tai, kas praeityje buvo idealizuojama, teikdavo saugumo jausmą ir iliuzijų. Pirmasis pasaulinis karas, draugų žūtis, nė vieno neaplenkusi ekonominė krizė, skurdas, 1919 m. revoliucijos nuslopinimas – visa tai žadino nihilistines vokiečių dailininkų nuotaikas, bet tuo pačiu metu sparčiai brendo naujas judėjimas – dada (1916–1922). Ši meno srovė patraukė vis daugiau tiek Europos, tiek Amerikos menininkų. Niujorke jai atstovavo Francis Picabia (1879–1953) ir Marcelis Duchamp'as (1887–1968), Paryžiuje – Jeanas Arpas (1887–1966) ir Manas Ray (1887–1968), Kelne – Maxas Ernstas (1891–1976), Berlyne–Raoulis Hausmannas (1886–1971), Hannah Höch (1889–1978), Johnas Heartfieldas (1891–1968) ir George'as Groszas (1893–1959). Menininkai, vienijami tų pačių idėjų, 1916 m. vasario 8 d. susibūrę kavinėje *Voltaire*, Ciuriche, įkūrė judėjimą, kuriam pavadinimą išrinko rumunų poetas Tristanas Tzara (1896–1963): atvertęs prancūzų kalbos žodyną, jis bakste-

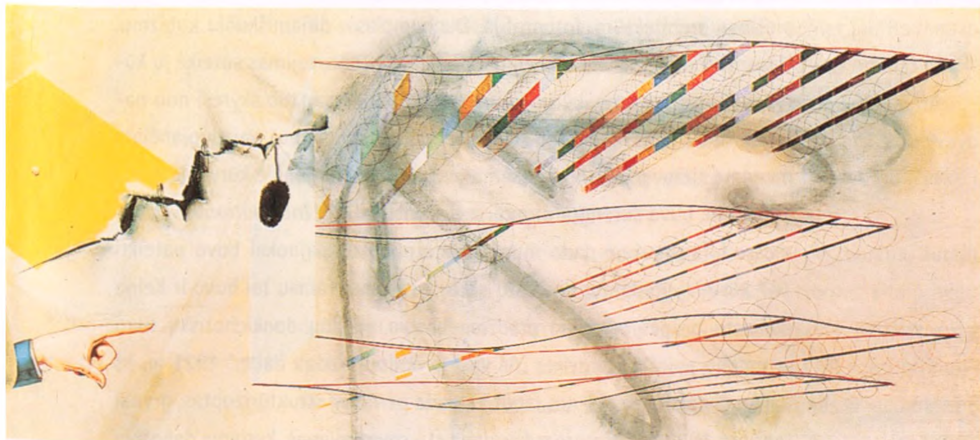
Marcel Duchamp, *Tu m'...*, 1918 (Jeilio universiteto meno galerija, Niu Heivenas, Konektikutas). Tai paskutinis itin estetiškas Duchamp'o kūrinys. Jis įdomus tuo, kad spalvos išdėstytos įstrižai, o abstraktus grafinis vaizdas (šešėliai, ženklai) – dešinėje. Katherine Dreier paprašytas, jis pavaizduoja trijų *ready-made* (kamščiatraukio, skrybėlės, dviračio rato) šešėlius, ranką su iškabų dailininko A. Klango parašu ir net skylutę, kad sudarytų *trompe l'œil*. Skylutę „prilaiko" tikri smeigtukai. Pavadinimas turėtų reikšti *Tu man keli nuobodulį*, tačiau autorius niekada šito nepatvirtino.



lėjo pirštu, ir atsitiktinumas lėmė, kad pirmas jam pasitaikęs žodis buvo *dada* („arkliukas").

Šaltas išskaičiavimas, gausybė triuškinančių manifestų (*Pirmasis dada manifestas* vokiečių kalba pasirodė 1918 m.), nežabotas negatyvizmas pagaliau privertė menininkus nutraukti debatus ir dėl trimačio kubistų iliuzionizmo, ir dėl dvimatės abstrakcijos. Pompastiškai pasmerkę perdėtą praeities garbinimą, jie paneigė visas meno funkcijas, visas estetikos – net naujausias – ekspresionizmo normas, susijusias su buržuazinėmis vertybėmis ir natūralizmu. Jų kalba šiurkšti, agresyvi, kartais suprantama tik jiems patiems. Vokiečių dailininkai dadaistai naudodavo įvairiausias medžiagas, komponuodavo kūrinius iš visokiausių buitinių atliekų, koliažų detales rišdavo virvutėmis. Höch, Manas Ray, Heartfieldas darė fotomontažus, kiti dailininkai kūrė afišas. Jie buvo barbarai, materialistai; menininkus kur kas labiau jaudino skurdas, o ne spekuliacijos estetikos temomis. Jie atsisakė kubistų ir futuristų kūrybai būdingos vaizdavimo manieros, kurią buvo užgožęs formalizmas. Marcelis Duchamp'as, norėdamas sumažinti komercinę paveikslo *Nuoga nuotaka* (1912, Filadelfijos meno muziejus) vertę, savo kūrinio net nepasirašė ir siūlė pabaigti piktą paveikslo *Tu m'...* (1918, Jeilio universiteto meno galerija, Niu Heivenas) užrašą. Tai provokacija, Picabia ją pakartojo *Šiaudinėje skrybėlėje* (1921, MNAM, Paryžius), atsisakęs eksponuoti savo kūrinius dažnai rengiamose parodose ir Salonuose, kur tvyrodavo slogi atmosfera.

1913 m. *Ford* fabrikuose atsirado pirmieji konvejeriai, mašina tapo įkyri, grėsminga; Duchamp'as parodijavo futuristinę mašinos estetiką: parodose eksponavo gatavus daiktus *(ready made)* ir taip brutaliai ironizuodamas išsprendė ketvirtojo matmens problemą! Vienas iš tokių eksperimentų virto skandalu: 1917 m. Niujorke Nepriklausomų meni-





Marcel Duchamp, *Paslaptingas triukšmas,* 1916, *ready-made* (kopija, 1964, Moderniojo meno muziejus, Stokholmas). Šis objektas – puiki antimeno dada dvasios iliustracija. Virvių kamuolys tarp dviejų metalinių plokštelių, sujungtų ilgais sraigtais, simbolizuoja slaptų ryšių pasaulį. Abiejose plokštelėse išgraviruota pranašystė, žodžius skiria taškai, tarsi parašyti Morzės abėcėle, ir tai sustiprina slaptumo įspūdį, čia paverstą juoku.

Viršutinėje plokštelėje parašyta:
P.G. ECIDES.
DEBARRASSE
LE. – D. SERT. –
F.URNIS.ENT AS HOW.
V.R COR.ESPONDS
Apatinėje:
.IR CAR.E – LONGSEA
F.NE, – HEA., – .O.
SQUE TE.U –
S.ARP – BAR AIN

ninkų draugijos *(Society of Independent Artists)* surengtoje parodoje jis pateikė publikai pisuarą, pavadinęs jį *Fontanu.* Matyt, autorius prasitarė apie šio meno kūrinio vertę, nes eksponatą kažkas pavogė. Duchamp'as, padedamas fotografo Alfredo Stieglitzo, supažindino publiką su savo idėjomis žurnale *291.*

Menininkai, ieškantys naujų, niekieno nevaržomų meninės raiškos būdų, simpatizavo kraštutiniams kairiesiems. Vokiečiai dadaistai kritikavo Veimaro pirmąją respubliką, sakė, kad tai „teutonų barbarizmo" atgimimas, laisvės viltis jie siejo su Komunistų partija. Tačiau socialinė jų kilmė, intelektinė veikla (Ernstas domėjosi filosofija, Manas Ray – industriniu piešiniu, architektūra, fotografija, Duchamp'as – dinamiškuoju kubizmu, Hausmannas – žurnalų leidyba) ir elementų pasikartojimas suteikė jų kūrybai konceptualumo, kūriniai buvo savito stiliaus ir tuo skyrėsi nuo natūralistų kūrinių. Atverdami kelią siurrealistiniam menui, vaizduojančiam menamą tikrovę, jie iškėlė pasąmonės vaidmenį meninėje kūryboje.

1920 m. buvo surengta pirmoji ir vienintelė *Erste Internationale Dadamesse* („Tarptautinė dada mugė"); joje publikos pajuokai buvo pateikti 147 kūriniai, įrodantys dadaistų gretų gausumą. Tačiau tai buvo ir Kelno dadaistų grupės byrėjimo pradžia. Picabia po ilgų donkichotiškų tikro antimeno paieškų pareiškė: „Aš visą gyvenimą rūkiau dailę." 1921 m. jis paliko dadaistų gretas, nes, anot jo, dada pernelyg struktūrizuotas, grynai teorinis. 1922 m. Veimare vykęs dadaistų suvažiavimas, kuriame dalyvavo

Kurtas Schwittersas, Moholy-Nagy, van Doesburgas, Lazaras Lisickis, buvo dada galutinio žlugimo preliudija; iš vokiečių dadaistų gretų pasitraukė ir Tristanas Tzara.

1937 m. nacistinėje Vokietijoje surengtoje dailės parodoje dadaistų kūriniai buvo eksponuojami kaip išsigimusio meno pavyzdžiai. Kaip ir daugelis vokiečių menininkų, 1933 m. Hausmannas buvo priverstas palikti Vokietiją. Picabijos ir Tzaros dėka dada idėjos liko gyvuoti Paryžiaus prozininkų ir poetų siurrealistiniuose kūriniuose.

Merz

Totalinio meno koncepciją, kurią suformulavo naujoms meno srovėms atstovaujantys menininkai, taip pat ir dadaistai, savo kūryboje – koliažuose, konstrukcijose, fotomontažuose – toliau plėtojo Hanoverio „buržuazijos siaubas" Kurtas Schwittersas (1887–1948). Manoma, kad *Merz* pavadinimas kilęs iš žodžio *Commerzbank* („komercijos bankas"), kurio prospektą Schwittersas panaudojo viename iš koliažų.

Dailininkas, iliustratorius ir fotografas Schwittersas prisidėjo prie dadaistų 1917 m. 1918 m. Berlyne susipažinęs su Arpu, su juo glaudžius ryšius palaikė visą gyvenimą. Nuo 1919 m. Schwittersas ėmė ieškoti individualaus kelio, tais pačiais metais išėjo jo mercistinių eilėraščių rinkinys, vėliau, 1923–1932 m., jis leido žurnalą *Merz.* Mercizmas plito savaime, nes tam buvo palankios to meto aplinkybės. Mercizmas nepaisė jokių išankstinių schemų, kūrybai buvo naudojamos net popieriaus arba medžio atliekos, kurių pramonės plėtros metais Schwittersas prisirinkdavo miesto gatvėse. Jis teigė tai darydavęs net nesąmoningai. Mercizmas sustiprėjo, tapo savarankiška srove.

1924 m. Schwittersas dedikavo vieną iš savo koliažų „Sibiro princui" Kandinskiui, kurio *Mėlynojo raitelio* laikų kūryba padarė jam didelę įtaką. Tačiau vėliau Schwittersas sukritikavo Kandinskio, tuomet jau Bauhauzo profesoriaus, estetines pažiūras, aprašytas knygoje *Taškas ir linija plokštumoje.* Anot Schwitterso, konstruktyvistų ir van Doesburgo, Bauhauzas – nevykusi modernių idėjų parodija. 1922 m. Schwittersas dalyvavo dadaistų suvažiavime Veimare, paskui drauge su van Doesburgu išvyko į Olandiją propaguoti dada idėjų.

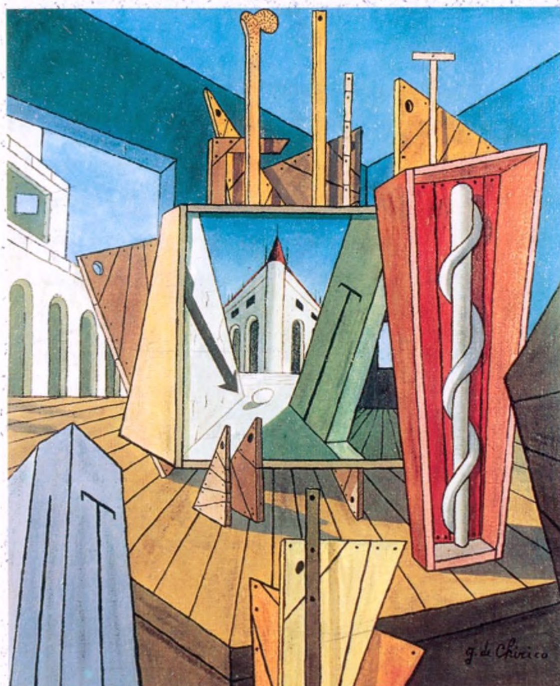
Tačiau dadaistai ėmė Schwittersui oponuoti – mat jis, buržua, turėjo nuosavą namą, gavo iš savo banko rentą. Bet Schwittersas, kitaip negu dadaistai, norėdamas išlikti estetinių kategorijų kontekste, nepaisė jokių tabu ir bandė sušvelninti atsitiktinumo poveikį kūrybai, stengėsi rafinuotas spalvas komponuoti taip, kad būtų išlaikytas ritmas ir geometrinė pusiausvyra.

1937 m. Schwittersas, priverstas palikti Vokietiją, išvyko į Norvegiją, nuo 1940 m. gyveno Anglijoje, ten tęsė *Merz* tradicijas, nors to meto kūriniuose kur kas daugiau abstrakcijos. Visų užmirštas Schwittersas mirė Londone. 1956 m. Hanoverio Kestnerio draugija surengė retrospektyvinę jo kūrinių parodą. Šio menininko kūryba darė didelę įtaką *arte povera*, popartui, *Naujajam realizmui.*



Kurt Schwitters, *Koliažas.* Šis kūrinys buvo sukurtas stichiškai, tarsi norint iškrėsti pokštą. Jis sudarytas iš atliekų, pamėgdžiojant dadaistus, kurie kolekcionavo „pasenusios kultūros šukes, ketindami jas panaudoti kuriant naują kultūrą" (Hugo Ball). Paradoksas tas, kad šis koliažas, kaip estetinė visuma, priskiriamas meno kūrinių kategorijai.

Giorgio de Chirico



Metafizinis interjeras, 1917 (Von der Heydto muziejus, Vupertalis). Pirmasis pasaulinis karas nubloškė Chirico į Ferarą, ten jis gyveno 1915–1918 m. Drauge su Carlo Carrà 1917 m. suformulavo metafizinės tapybos principus. Šis kūrinys iš pirmo žvilgsnio atrodo chaotiškas, keistas, nors iš tikrųjų jis labai struktūrizuotas: architektūriniai fragmentai ir geometriniai elementai kelia perspektyvos, gilumo, atspindžio, realaus ir įsivaizduojamo pasaulio asociacijas. Chirico įtaka siurrealizmui didžiulė.

1888. Graikijoje, Vole, italų šeimoje gimsta Giorgio de Chirico.
1906–1909. Miunchene studijuoja Nietzsche's filosofiją ir žavisi Arnoldo Böcklino kūriniais; Böcklino kūryba padarė didelę įtaką Chirico stiliui ir ypač jo paveikslui *Hoplitų ir kentaurų mūšis* (privati kolekcija, Italija).
1911–1914. Paryžiuje susipažįsta su Picasso ir Apollinaire'u. Tapo realistine maniera, tačiau jo paveiksluose – daugybė manekenų. Jam išorinis pasaulis – nesąmoningumo atspindys. Chirico tapyba neatsiejama nuo abstrakčiojo realizmo, kuris pagrįstas statišku iliuzionizmu.
1917. Feraroje susivienija su Carlo Carrà. Jiedu tiksliai apibrėžia metafizinės tapybos, arba *pittura metafisica*, sąvoką.
1918. Judėjimas *Valori plastici* atkreipia į save visų dėmesį ir patraukia garsius italus dailininkus Chirico ir Morandi. Menininkus domina viskas, kas tuo metu buvo įdomiausia Europoje.
1919. Anot Chirico, klasikinis menas itin didelį įspūdį jam padarė Borhese's rūmuose, ypač žiūrint į Tiziano paveikslą *Meilė šventoji ir Meilė išniekintoji* (1515 arba 1516). Parašo straipsnį *Grįžimas prie amato*, jį išspausdina *Valori plastici* (Nr. 1, 11, 12). Tame straipsnyje jis kalba apie „Europoje paplitusias baisias koloristų fobijas", apie futurizmą. Savo nuomonę išreiškia ir garsioje deklaracijoje *Pictor classicus sum*. Pabrėžia metafizikos vaidmenį tapyboje, kaip įrodymą pateikia formos ir vaizdo aiškumą. Šiuo laikotarpiu Chirico vis didesnę įtaką daro Nietzsche's filosofija.
1924. Eksponuoja kūrinius Paryžiuje. Siurrealistai jo kūriniuose įžvelgia pranašiškų ženklų ir nesąmoningų elementų. Visa tai jie bando taikyti ir savo kūryboje. Šie metai – ilgos polemikos pradžia.
1928. André Bretonas neigiamai atsiliepia apie Chirico 1917 m. kūrinį. Pasak jo, Chirico terūpi techniniai dalykai. Bretonas samprotavimus išdėsto knygoje *Siurrealizmas ir tapyba*. Jeanas Cocteau dedikuoja Chirico savo esė *Pasaulietinė paslaptis*.
1938. Pradeda tapyti realistine maniera. Jam artimas Courbet stilius, nutapo daug portretų ir autoportretų, kuriuose galima įžvelgti Rubenso įtaką.
1950. Jo autoportretai, paveikslai, kuriuose vaizduojami arkliai, kupini klasikinių ir archeologinių reminiscencijų.
1960. Kūryba iš dalies tampa nuobodi, tokį įspūdį sustiprina ir daugybė klastočių, kurių Chirico niekaip nepavyksta išsiginti. Jis kaltinamas pastangomis išsižadėti savo metafizinio laikotarpio kūrinių.
1968. Kuria dekoracijas spektakliams, tapo portretus ir realistinius natiurmortus. Kuria skulptūras iš lygaus patina padengto metalo.
1978. Giorgio de Chirico miršta Romoje.

Siurrealizmas: „konvulsiškas grožis"

Kilęs iš dada, siurrealizmas prigijo po laimėto karo džiūgaujančioje Prancūzijoje. 1919 m. pasirodė poetų André Bretono (1896–1966), Louis Aragono (1897–1982) ir Philipe'o Soupault (1897–1990) pirmieji dadaistiniai kūrybiniai bandymai; jie įsteigė dadaistų žurnalą *Littérature*, redagavo poemas, manifestus, tokius kaip *291* arba *Jėzus Kristus – unikalus eunuchas, tamsi asmenybė* (apie 1920); šio manifesto įkvėpėjas buvo Picabia.

Tristanas Tzara, nepritardamas dada nihilizmui, nutraukė ryšius su vokiečių dadaistais dar 1922 m. dadaistų suvažiavime Veimare, vėliau tarptautiniame kongrese diskutuodamas dėl moderniojo meno susipyko



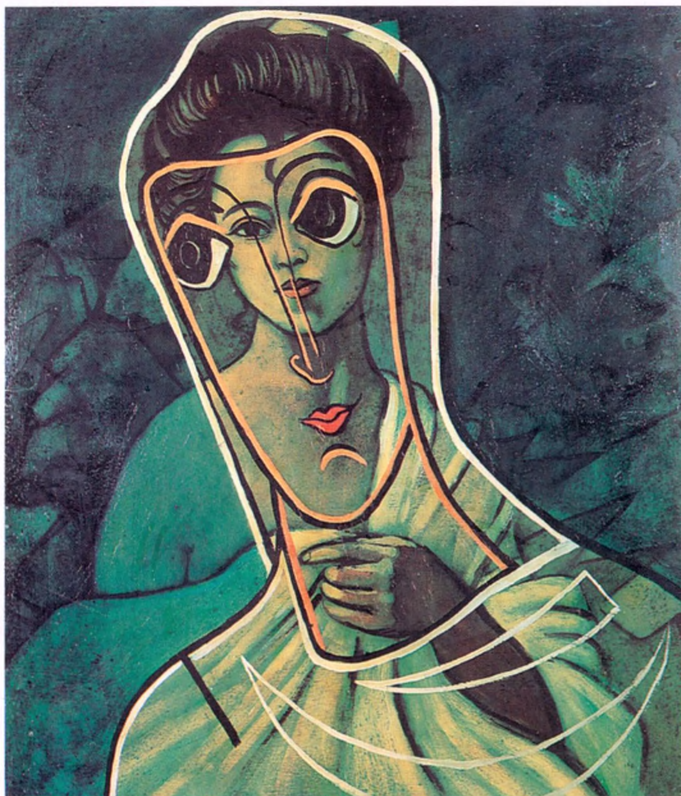
Max Ernst, *Marija, baudžianti kūdikėlį Jėzų trijų liudytojų – André Bretono, Paulio Eluard'o ir dailininko – akivaizdoje,* 1926 (Jean Krebs kolekcija, Briuselis). Ši ikonoklastinė Švč. Mergelės Marijos, kaip „virtualaus Dievo" (Guy Rosolato) ir kaip kūdikėlio Jėzaus (daugelyje paveikslų Ernstas su juo susitapatina) motinos, disociacija atspindi dadaistų dvasią, mėgavimąsi mušimo scena ir panieką Švč. Trejybei – pastarąją išreiškia Bretonas, Eluard'as ir Ernstas. Kruopščiai atliktas piešinys, tvarkingas darbas, pagrindinis kompozicijos akcentas – trikampis; stilius labai artimas siurrealistiniam (1928-ieji laikomi siurrealizmo klestėjimo metais).

René Magritte'as



Demaskuotas pasaulis, 1931 arba 1932 (privati kolekcija). Virš nykios plynės ir namo griuvėsių – dangus, kurį vaizduotė paverčia kubų žaismu; nutapyta vaikystės spalvomis: balta ir mėlyna.

1898. Belgijoje, Lesine, gimsta René Magritte'as.
1916. Keletą kartų apsilankęs Briuselio dailės akademijoje, nutapo pirmuosius abstrakčius paveikslus.
1919. Mesens'as parodo Giorgio de Chirico *Meilės dainų* iliustracijas (1914), jos darė jam didelę įtaką iki pat 1940 m.
1920. Magritte'o stilius apibūdinamas kaip pedantiškas ir drauge poetinis, paveiksluose daug manekenų ir skrybėlėtų vyriškių, keistų objektų ir veidrodžiuose atsispindinčių vaizdų, artimų magiškojo realizmo dvasiai.
1926. Tampa draugijos *Société du mystère* nariu, toji draugija vaidina svarbų vaidmenį Belgijos tapytojų siurrealistų kūryboje.
1927. Įsikuria netoli Paryžiaus, ten gyvena iki 1930 m. Nutapo paveikslą *Pragaištingas dangus* (MNAM, Paryžius).
1929. André Bretonas suteikia jam siurrealisto rangą *(Antrasis siurrealizmo manifestas)*. Materialiniai sunkumai priverčia grįžti į Briuselį.
1934. Nutapo paveikslą *Žmonių gyvenimas* (privati kolekcija, Paryžius).
1935–1940. Pasitelkdamas į pagalbą siužetą, kuria apibrėžtesnę meninių vaizdinių sistemą. Susidomėjimas psichoanalize atsispindi tokiuose kūriniuose kaip *Raudonas modelis* (1935, MNAM, Paryžius) ir trijose paveikslo *Terapeutas* versijose (1937, privačios kolekcijos; Paryžius, Briuselis, Niujorkas).
1940–1946. Magritte'o stilius artimas neoimpresionizmui, jis renkasi šviesesnes spalvas.
1945. Iliustruoja Lautréamont'o *Maldororo dainas*, trumpam tampa Belgijos komunistų partijos nariu.
1948. Per tris mėnesius sukuria fovistų paveikslų parodijas, šį laikotarpį pavadina „karvės periodu".
1950. Personažams būdingas juodasis humoras, nuožmumas. Sukuria šedevrus: *Perspektyva, Manet balkonas* (Gento muziejus) ir *Perspektyva, Ponia Récamier de David* (privati kolekcija, Briuselis). Nuo 1960 m. Magritte'o kūriniai daro didelę įtaką popartui ir konceptualiajam menui.
1967. René Magritte'as miršta Briuselyje.



Francis Picabia, *Moteris ir veidas,* apie 1933 (privati kolekcija). Po laisvo gyvenimo Kanuose 1933 m. Picabia užsisklendė Paryžiuje, atitolo nuo Bretono ir Duchamp'o, atnaujinęs susirašinėjimą su Gertrude Stein, nutapė jos portretą. Įkvėptas tradicinės italų tapybos, 1927 m. Ispanijoje buvo pradėjęs kurti seriją *Skaidrumas.* Šiai serijai įtakos turėjo Duchamp'as ir siurrealistai. Skaidrumas, kurį galima įžvelgti ir paveiksle *Mergina* (1935, privati kolekcija, Milanas), yra vieno vaizdo uždengimas kitu. Iš sąlyginio portreto žvelgia liūdnas Madonos veidas.

su Bretonu. Dada atvėrė Bretonui naujas perspektyvas, naują šviesią erą; griaudamas stereotipus, jis stengėsi įgyvendinti savo svajones, troškimus.

Pažintis su Freudu 1921 m., taip pat Afrikos ir Okeanijos menas praturtino Bretoną dvasiškai, padėjo geriau suvokti dadaistinių kūrinių nihilizmą. Bretonas sakė: „Grožis bus konvulsiškas arba jo apskritai nebus."

Iš pradžių poetų veikla buvo sporadiška, vėliau ji peraugo į judėjimą. Bretonas parengė *Siurrealizmo manifestą,* jis dienos šviesą išvydo 1924 m. gruodžio 1 d. pirmame žurnalo *Révolution surréaliste* numeryje; šis Picasso kubistiniais piešiniais iliustruotas žurnalas tapo Desnos, Aragono, Eluard'o, Reverdy, Artaud, Soupault tribūna. Tuomet Picabia nutraukė santykius su Bretonu, net užsipuolė jį, tačiau kiti dailininkai su *Révolution surréaliste* bendradarbiavo toliau. Tai Miró, Ernstas, Chirico, Massonas, Arpas, Tanguy. Metaforiška pasąmonės kalba būdavo pabrėžiama paveiksluose slypinti prasmė, ji leido apibrėžti estetikos procesą, susijusį su epifaniška objektų galia, dvigubais vaizdais, įvairiomis transpozicijomis būdavo išgaunamas vizualinių metamorfozių efektas.

Terminą „siurrealizmas" pirmą kartą pavartojo Apollinaire'as po Eriko Satie baleto *Paradas* premjeros, įvykusios 1917 m. gegužės 17 d. *Rusų baleto* scenoje. O Bretonas pasakė kategoriškai: „Apibrėžiu kartą ir visiems laikams: siurrealizmas yra grynas psichinis automatizmas, juo norima išreikšti – žodžiu, raštu arba bet kokiais kitais būdais – realų minties funkcionavimą" (*Siurrealizmo manifestas*, 1924).



Alberto Giacometti, *Nematomas objektas,* 1934–1935 (Maeghto muziejus, Sen Pol de Vansas). Giacometti – skulptoriaus Archypenkos mokinys; ankstyviesiems kūriniams būdingi įvairūs stiliai, jie pasižymi spalvingumu, abstraktumu. 1930–1935 m. Giacometti susidomėjo siurrealizmu. Tai toteminė siurrealistinė figūra; keista, paslaptinga, formos ištęstos (šitai būdinga jo kūriniams, sukurtiems po 1947 m.).

1924–1928 m., pirmuoju siurrealizmo laikotarpiu, Picasso, Ernstas, Miró, Massonas kūrė koliažus, naudojo automatinės rašybos ir kitokią techniką – norėjo išlaisvinti kūrybines pasąmonės galimybes; tai padaryti padėjo ir alkoholis, ir badavimas, ir medikamentai. Henri Michaux (1899–1985), norėdamas pasiekti transo būseną, vartojo meskaliną; jo kūriniai pasižymi grafiškumu, dirglumu, transcendentiniu grožiu. Ernstas, labai sukrėstas Leonardo da Vinci traktato *Apie dailę*, nuo 1925 m. ėmė naudoti gratažo techniką. Massonas kurdamas kompozicijas naudojo smėlį, panašiai kaip senovės indėnai.

Šie dailininkai kūrė nerealius abstrakčius paveikslus pasitelkdami pasąmonės padiktuotą simboliką, dėl to jų kūriniuose nėra perspektyvos. Bretonas sakė: „Mes esame metamorfozės centre (pasauliniu mastu) ir patiriame erdvinį saugumą tik audrų sūkuryje arba milžiniško *maëlstrom* spiralėje".

1925 m. Paryžiuje buvo surengtos dvi siurrealistinės dailės parodos, jose buvo eksponuojami Picasso, Klee, Ray, Pierre'o Roy,

Joan Miró, *Sraigė, Moteris, Gėlė, Žvaigždė,* 1934 (privati kolekcija). 1934 m. Miró įžengė į laukinį kūrybos laikotarpį, šis truko iki 1938 m. 1939 m. nutapė *Konsteliacijas.* Paveiksle pavaizduoti keisti nerimą keliantys ženklai, gamtos objektų fragmentai, žmogaus kūno dalys (veidas, ištiesta ranka), padrikų svaičiojimų tekstas. Miró išreiškia nerimą dėl fašizmo peraugimo į nacizmą; tuo metu jį ypač sukrėtė karas Ispanijoje.

Massono ir Chirico kūriniai; 1928 m. išėjo Bretono knyga *Siurrealizmas ir dailė,* ją iliustravo Picasso.

1929 m., kai išsiskyrė nuomonės dėl Leonido Trockio ištrėmimo, siurrealistai išgyveno pirmą krizę. Maroko karas, ekonomikos nuosmukis kėlė, anot Bretono, „išblaškytiems protams baimę dėl nesustabdomai artėjančios pasaulinės katastrofos". Žmogaus visuotinio išlaisvinimo perspektyva iškėlė politinio angažavimosi problemą. Dėl Bretono autoritarizmo vienas po kito buvo pašalinti Artaud, Massonas ir net Soupault, tuo tarpu Miró ir Ernstui pavyko išlikti nepriklausomiems. Pasikeitė Bretono nuomonė apie marksizmą: marksizmo priešininkas tapo nebe toks kategoriškas, net ėmė abejoti savo 1929 m. manifestu, ypač kai Aragonas įstojo į Komunistų partiją. Siurrealistų gretas papildė nauja menininkų karta: Yves'as Tanguy, René Magritte'as, Salvadoras Dali. Pasak jų, akis dėl siurrealistinio meno jiems atvėrę Chirico paveikslai. Šis dailininkas jautė simpatijas siurrealistams, maža to, pritarė jų pažiūroms, tačiau buvo jų atstumtas. Prie šių menininkų prisidėjo Roberto Matta, Paulis Delvaux, Hansas Bellmeris, Victoras Brauneris, taigi susibūrė viena dinamiškiausių tarpukario menininkų grupių.

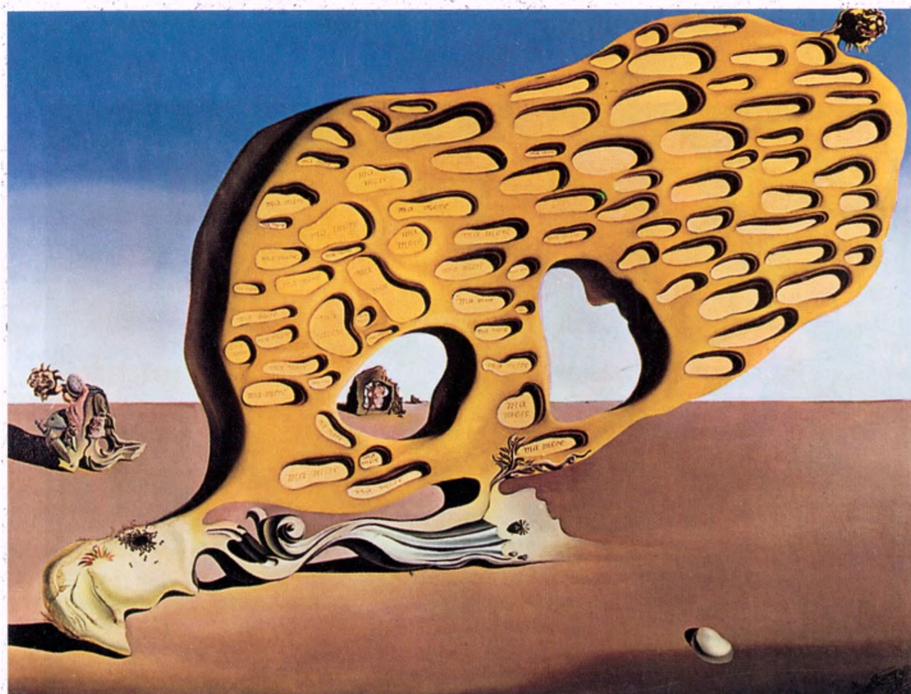
Skulptorius Alberto Giacometti (1901–1966) išsivadavo iš kubistų Laurens'o ir Lipchitzo įtakos ir atsisakė tarnauti realybės regimybei, kurią propagavo siurrealistai. Jų skulptūrų-daiktų, galinčių atlikti tik simbolinę funkciją, ištakos – įkyrūs spekuliaciniai apmąstymai apie seksualinę mirtį ir ypač žavėjimasis Afrikos ir Okeanijos menu.

Žymiausi dailininkai siurrealistai buvo tie, kurie grįžo prie tikslios ikonografijos; jos buvo galima pasimokyti iš Chirico mizanscenų, taip pat kurti naudojant nepriekaištingą klasikinę techniką; pastarosios įkvėptas, 1947 m. Dali išleido knygą *50 magiškų paslapčių.* Šią knygą autorius parašė remdamasis tuo pačiu metodu, kurį taikė kūryboje, t. y. paranojine kritika, „spontanišku iracionalaus pažinimo metodu, pagrįstu kritine, sisteminga objektyvizacija ir nepaaiškinamų, protu nesuvokiamų, paslaptingų reiškinių interpretacijomis"; Dali niekada nepamiršo pagrindinio savo tikslo – „pasidaryti iš dailės aukso" (tiesiogine ir perkeltine prasme). 1940 m. jis paskelbė ketinantis grįžti prie klasikos ir iki 1948 m. gyveno JAV, kur jo kūryba komerciškai buvo labai vertinama. Nors Dali kūriniai turėjo „ekshibicionistinį" fasadą, jis dirbo kaip asketas.

Prieš karą į JAV emigravo dauguma siurrealistų. Matta, Tanguy ir Ernstas išvyko 1939 m., Bretonas ir Massonas – 1941 m. Miró, nepaisydamas Franco režimo, nuo kurio nukentėjo daug intelektualų, 1940 m. grįžo į Ispaniją. Siurrealizmas davė postūmį veiksniams, kurie atliko pasaulio organizavimo funkciją, ir meno kūrinį apibrėžė kaip nežinomybę, kuriai tais neramiais laikais tik meno iliuzija galėjo garantuoti tam tikrą pastovumą.

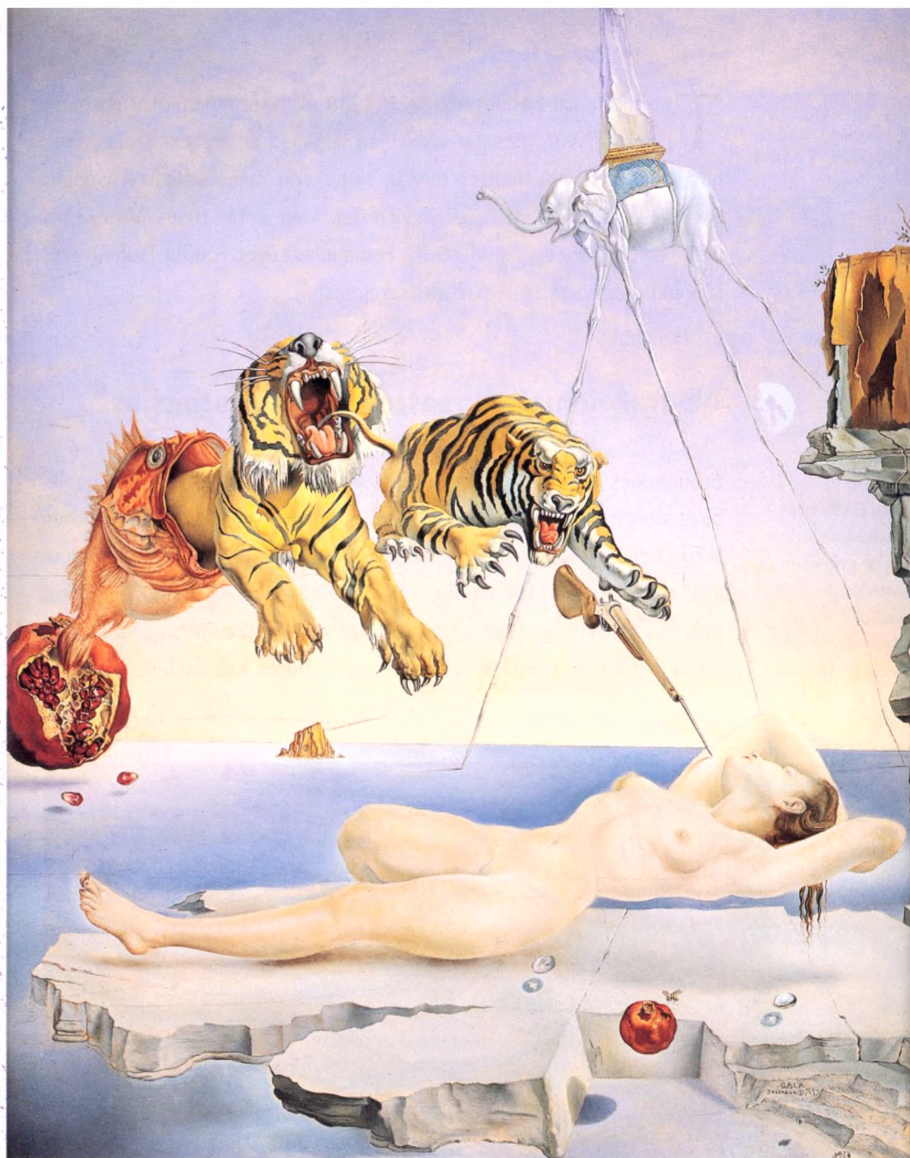

femme
étoile
fleur
Argot

Salvadoras Dali



Aistringumo mįslė, 1929 (Oskaro R. Schlago kolekcija, Ciurichas). Šia metaforiška paukštį primenančia figūra Dali dykumos erdvėje (idealus fonas fantasmagorijoms) kuria nerealų, tarsi sapnuose matytą vaizdą. Vaizduotę žadina skrupulinga technika, preciziškas piešinys, ryškūs šešėliai.

1904. Figere gimsta Salvadoras Dali.
1920. Išbando įvairiausius stilius: impresionizmą, savo mokytojo Isidro Nonellio realizmą ir, veikiamas Juano Griso, kubizmą.
1923. Didelę įtaką padaro metafizinė Giorgio de Chirico tapyba ir italo Carlo Carrà kūryba. Dali technika – preciziška, jis siekia kokybės. Remdamasis Maxo Ernsto kūriniu *Revoliucija ir naktis*, labai jausmingai teigia esąs kurstomas tirti impulsus, o prisiminimus slėpti nežinomybėje.
1928. Miró supažindina Dali su Bretonu. Jis toliau plėtoja dūlėjimo *(Pašvinkęs asilas)* temą, gilinasi į stingulio morfologiją, jį domina vaiduokliškos formos *(Vaiduokliška karvė)*.
1929. Pažintis su Gala Eluard, pasak Paulio Eluard'o, „moterimi, kurios žvilgsnis skrodžia sieną kiaurai", paskatina Dali vėl domėtis savo gyvenimu. Gala dažnai pozuoja Dali, ji ima dominuoti jo kūryboje. Gala ragina jį grįžti prie realizmo. Dali parašo *Genijaus dienoraštį*, surengia pirmąją personalinę parodą Goemans'o galerijoje ir įsitraukia į siurrealistų judėjimą. Jo menas turi provokuojamąjį pobūdį, jame svarbu efektas.
1930. Sukuria „paranojinį-kritinį" metodą: spontaniškai siekiama pažinti tai, kas iracionalu, remiantis objektyvia ekstravagancijos fenomeno asociacijų ir interpretacijų kritika.
1937. Prasidėjus pilietiniam karui, keliauja į Italiją. Kūrybos stiliumi ir technika priartėja prie klasikų, tapo Chirico maniera.
1939. Bretonas nusprendžia pašalinti Dali iš siurrealistų grupės. Dali sutinka Freudą ir 1939 m. išspausdina *Deklaraciją dėl vaizduotės nepriklausomybės ir žmogaus teisės į beprotybę*.
1940. Išvyksta į JAV, gyvena ten iki 1948 m. ir turi didelį komercinį pasisekimą. Jis pareiškia norintis „grįžti prie klasikos" ir išvardija mėgstamiausius dailininkus: Meissonier, Millet, Raffaello, Vermeeras.
1947. Parašo knygą *50 magiškų paslapčių* ir 1974 m. išspausdina ją Prancūzijoje. Jo paslaptis Nr. 43 – „daryti auksą iš tapybos, tikrą ir įsivaizduojamą" – pateisina pravardę Avida Dollars, kurią jam priskyrė Bretonas, išduodamas paslėptą jo evoliucijos merkantiliškumą.
1948. „Branduolinio misticizmo" laikotarpis, daug tapo religinėmis temomis.



Sapnas prieš pat pabundant apie bitę, skraidančią aplink granatą, 1944 (Thysseno-Bornemiszos kolekcija, Madridas). Dali 1930 m. sugalvojo „paranojinį-kritinį" metodą ir kūrė „vidinio pasaulio ikonografiją". Žiūrovai galėjo laisvai interpretuoti šiuos ekstravagantiškus paveikslus. 1941 m. Dali pareiškė grįžtąs prie klasikos.

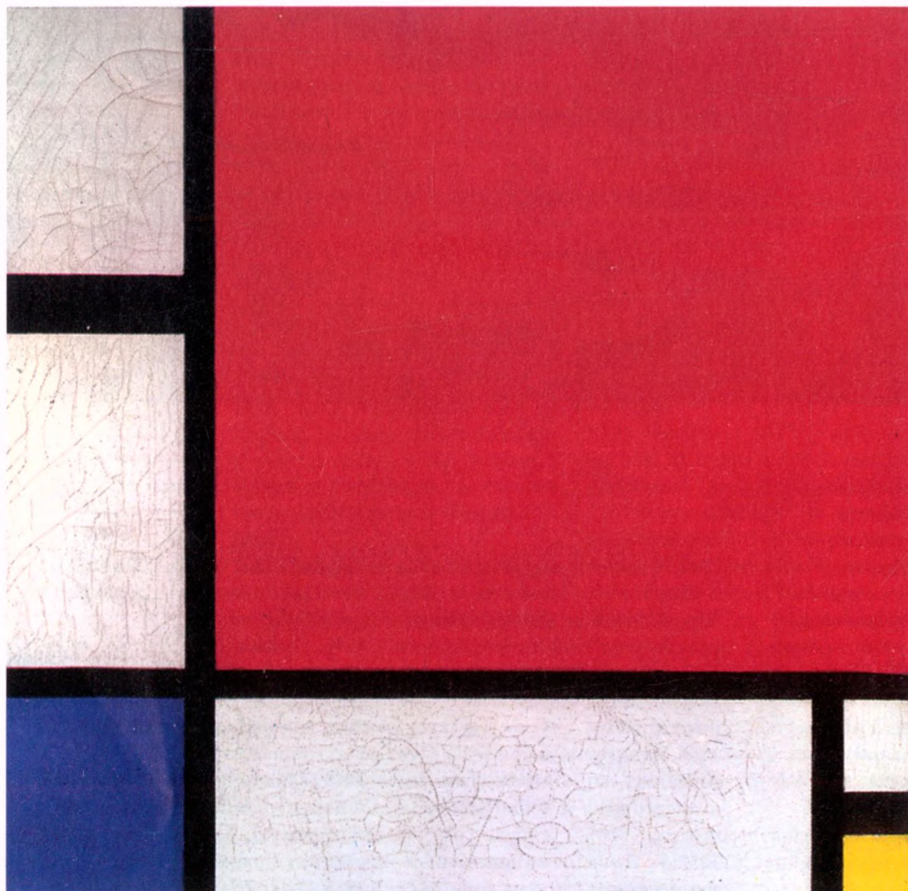
1949. Visam laikui grįžta į Ispaniją ir išbando įvairiausias technikas. Tapo klasikinius didelės apimties paveikslus, tačiau tuo pačiu metu kuria papuošalus, skulptūras, skulptūrinius ansamblius, tapo jūros ežius.
1956. Straipsniuose apibrėžia savo santykius su siurrealistais bei avangardistais ir toliau juos provokuoja.
1957. Kuria vadovaudamasis tašizmo principais (*Šv. Jono apokalipsė*). Naudodamas rašalo pakuotes ar vinių prikimštas bombas, pradeda „sviedinių" erą.
1970. Susidomi holografijos technika ir 1972 m. sukuria holografinių kompozicijų.
1976. Naudodamas veidrodžius sukuria stereoskopinę kompoziciją.
1978. Millet *Angelas* įkvepia Dali nutapyti didelio formato paveikslą. Šiam stiliui jis liko ištikimas iki gyvenimo pabaigos.
1989. Dali miršta Ispanijoje, Figere.

FORMŲ LABORATORIJA

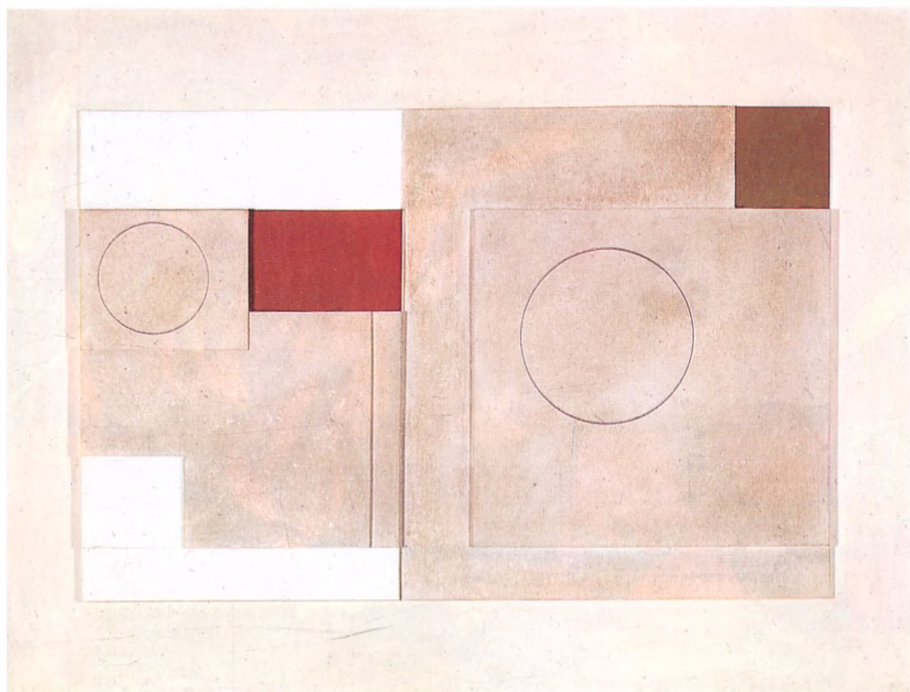
Tuo metu, kai pašėlusiais 1925–1929 m. vieni menininkai pasinėrė į dekoratyvinį meną ir vis labiau įsigalėjo abstrakcionizmas, ėmė plisti Freudo psichoanalizės teorija, tarpukario meno stilistikai ištikimi liko Paryžiaus mokyklos didieji vienišiai, kaip antai Henri Matisse'as, Pierre'as Bonnard'as, Raoulis Dufy, Fernand'as Léger, Foujita Tsugouharu, Léopoldas Survage'as ir ypač abstrakcionistai.

Abstrakcionizmas: pastovumas ir variacijos

Ekonominės krizės metu maištingiausi abstrakcionistai, kurių daugelis buvo atvykę iš Rytų Europos, nutarė pamiršti asmeninius nesutarimus ir susivienyti. 1929 m. Urugvajaus dailininkas Joaquínas Torresas-Garcia (1874–1949), susitikęs su Theo van Doesburgu ir Micheliu Seuphoru, nutarė atsisakyti sintetinio vaizdavimo būdo ir drauge su jais subūrė grupę *Apskritimas ir kvadratas*, prie jos prisidėjo neoplasticistai (Mon-



Piet Mondrian, *Kompozicija: raudona, geltona ir mėlyna,* 1930 (privati kolekcija, Ciurichas). Akivaizdi Mondriano ištikimybė grynajam neoplasticizmui tarpukario laikotarpiu sustiprina abstrakcionizmą.



Ben Nicholson, *Nutapytas reljefas,* 1939 (MOMA, Niujorkas). Nicholsonas tapė realistine maniera, o vėliau pamėgo abstrakcionistinę tapybą. 1933–1934 m. jis dalyvavo grupės *Abstraction-Création* veikloje.

drianas, Gorinas, Vantongerloo), futuristai (Prampolini, kompozitorius Rossolo), taip pat tokios skirtingos asmenybės kaip Kurtas Schwittersas, Arpas, Kandinskis, Baumeisteris, Pevsneris, architektai Ozenfant'as ir Le Corbusier. Jie išleido žurnalą *Apskritimas ir kvadratas* (tiražas – tik trys egzemplioriai); jame buvo išspausdinti Mondriano ir Seuphoro straipsniai. Šiame žurnale buvo išspausdintas ir Seuphoro straipsnis *Architektūrai apginti.* Tačiau grupė *Apskritimas ir kvadratas* gyvavo neilgai. Mirė van Doesburgas (iš grupės buvo pašalintas tuomet, kai 1930 m. įkūrė judėjimą *Konkretus menas* (pranc. „Art concret") ir ėmė leisti žurnalą tokiu pat pavadinimu, Seuphorą pakirto liga, Torresas-Garcia 1932 m. grįžo į Urugvajų ir ten, įkvėptas europinių tradicijų, bandė suburti Pietų Amerikos avangardistus. 1931 m. Vantongerloo įkūrė panašų judėjimą *Abstraction-Création.* Šiai grupei priklausė Kupka, kubistai Valmier, Gleizes'as, Augustas Herbinas (iki 1936). Šie dailininkai pagyvino žurnalą publikacijomis apie abstrakcionizmą kaip nevaizduojamąjį meną *(Abstraction-Création art non figuratif).* Judėjimo *Abstraction-Création* diskusijos buvo atnaujintos 1950 m. Salono biuleteniuose *Réalités nouvelles.*

Nors po Antrojo pasaulinio karo abstrakcionizmo pozicijos labai susilpnėjo, minėti judėjimai padėjo suartėti įvairių šalių dailininkams, skulptoriams ir architektams, ieškantiems naujos stilistikos. Lenkijoje

Henri Matisse'as



1869. Pikardijoje, Le Kato, gimsta Henri Matisse'as.
1891. Baigęs teisės studijas, kaip tapytojas debiutuoja gana vėlai. Lankosi Gustave'o Moreau dirbtuvėse, esančiose Paryžiaus dailės mokykloje. Didelę įtaką jo kūrybai daro grupės *Nabis* dailininkai, Cézanne'as ir Rembrandtas.
1904. Vasarą praleidžia kaime su Signacu ir tapo divizionistinius paveikslus. Savo temas apibendrina nutapydamas kūrinį *Prabanga, ramybė ir palaima.*
1905. Matisse'o paveikslas *Moteris su skrybėle* sukelia skandalą Rudens salone. Matisse'as vertinamas kaip fovistų vadovas.
1907. Nutapo *Mėlyną aktą* (Meno muziejus, Baltimorė), pirmąjį būsimos didelės serijos paveikslą, ir keliauja po Italiją.
1908. Matisse'o dirbtuvių akademija vilioja užsieniečius, ypač vokiečius ir skandinavus.
1909. Rusų kolekcininkas Ščiukinas užsako nutapyti paveikslą *Šokis,* 1910 m. – paveikslą *Muzika* (Ermitažas, Sankt Peterburgas).
1911. Nutapo paveikslą *Mėlynas langas* (MOMA, Niujorkas). Lango tema, būdinga visai Matisse'o kūrybai, tapo viena ryškiausių XX a. temų.
1912–1913. Vasaras leidžia Tanžere, žavisi arabiškais motyvais, juos panaudoja kurdamas dekoratyvines kompozicijas. Matisse'ui juoda spalva yra „šviesos spalva", ji įgyja vis didesnę reikšmę kūry-



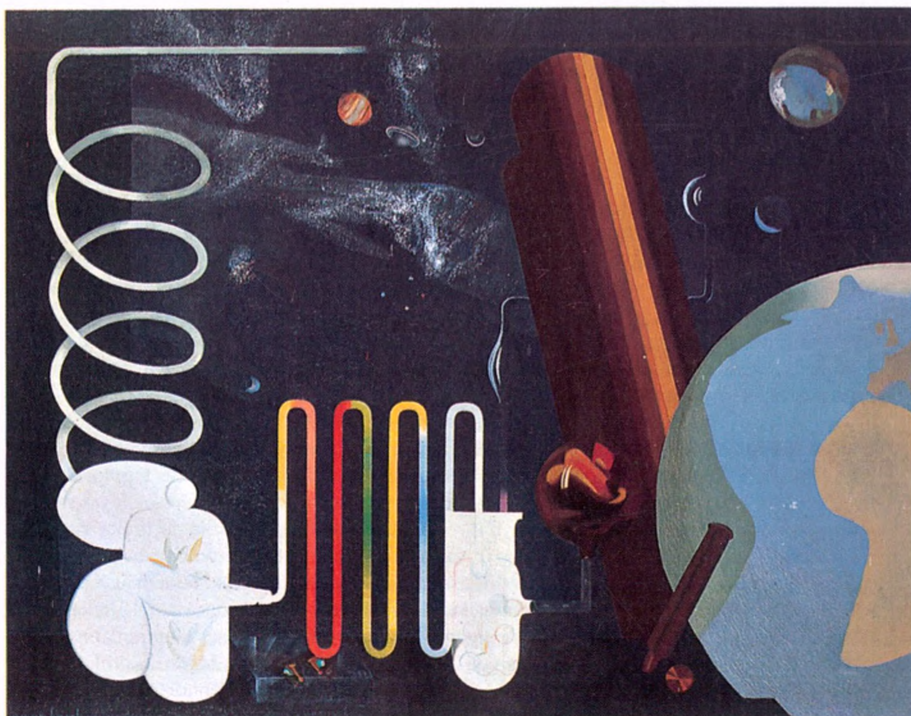
Karaliaus liūdesys, 1952 (MNAM, Paryžius). Gyvenimo pabaigoje Matisse'as pamėgo naują techniką – popieriaus aplikacijas. Pasak dailininko, toji technika padeda jam išgauti spalvų ryškumą ir skulptūriškumą. 1952 m. Matisse'ui sukako aštuoniasdešimt treji. Linksma ciklo *Mėlyni aktai* nuotaika užleido vietą nostalgiškai šio monumentalaus kūrinio nuotaikai. Jame dominuojanti juoda spalva sugrąžina mus prie svarbiausių Matisse'o kūrybos temų: muzikos, šokio, gyvenimo ir mirties. Vaizduodamas sceną, kurią sukurti galbūt įkvėpė Salomės šokio siužetas, dailininkas renkasi šaltas spalvas; gėlės ir lapai, regis, priešinami su mirties juodybe. Figūrų paveikslo kairėje pozos primena pagal muzikos ritmą šokančių žmonių pozas. Šie siluetai – visų Matisse'o kūrybinių ieškojimų, tobulintų kuriant skulptūras, rezultatas. Šia alegorija, nepaisant dekoratyvinio meno skurdumo, Matisse'as perteikia savo gyvenimo saulėlydžio jausenas, kurios ryškiai skiriasi nuo atspindėtų *Autoportrete* (1900), *Prabangoje, ramybėje ir palaimoje* (1904) ir *Gyvenimo džiaugsme* (1906).

boje. Nutapo paveikslą *Fortepijono pamoka* (1916, MOMA, Niujorkas).
1914. Puikus Matisse'o paveikslas *Durys-langas į Koliūrą* (privati kolekcija) – labai metaforiškas, tai Alberti metaforos, reiškiančios, kad menas yra atviras langas į gamtą, atgarsis.
1917–1918. Paveikslas *Smuikininkas prie lango* (MNAM, Paryžius) simbolizuoja Matisse'o, kaip ir Marcelio Duchamp'o, mąstymo nenutrūkstamumą.
1930. Lankosi Taityje ir Niujorke.
1943. Karo metais Matisse'ui atliekama sunki operacija. Guašu sukuria pirmąsias knygos *Džiazas* iliustracijas, toji knyga buvo išleista 1947 m.
1946. Gyvena Nicoje, vėliau Vence.
1948. Vence sukuria tris vitražo maketus Rožančiaus koplyčiai ir kūrinį *Šv. Dominykas* Gailestingosios Dievo Motinos bažnyčiai, esančiai Asi plokščiakalnyje.
1949. Paryžiaus moderniojo meno muziejuje surengia personalinę parodą.
1952. Tapo paveikslų seriją *Mėlyni aktai* (privačios kolekcijos, Paryžius ir Bazelis). Jo guašu tapytos aplikacijos *Karaliaus liūdesys* įgyja monumentalumo. Šią techniką naudojo iki pat gyvenimo pabaigos. Matisse'as – vienas ryškiausių XX a. dailininkų – padarė didelę įtaką XX a. antrosios pusės menininkams, ypač Reinhardtui, Markui Rothko, Simonui Hantaï, Claude'ui Viallat ir kt.
1954. Henri Matisse'as miršta Nicoje.

(Lodzėje) kūrė Kobro, Didžiojoje Britanijoje – Benas Nicholsonas, Henry Moore'as, Barbara Hepworth, Paulas Nashas, Edwardas Wadsworthas. Tvirtas pozicijas abstrakcionizmas turėjo ir JAV. 1925 m. Paryžiuje buvo surengta dekoratyvinio meno paroda, joje vyravo griežtų elegantiškų linijų kūriniai. 1927 m. – Štutgarte vyko Verkbundo (1907–1933) paroda. Marcelis Breueris dirbo Bauhauze, Rietveldas kūrė baldus, baldininkai Ruhlmannas, Chareau, Djo-Bourgeois pradėjo serijinę baldų gamybą. Menininkų individualybė buvo niveliuota. Walteris Gropius ir Le Corbusier kūrė kėdes. 1930 m. Seuphoras leidinyje *Cercle et Carré* (1931 m. kovo 15 d., Nr. 1) rašė, kad kūrinio struktūros principas yra architektūra, kuri savotiškai atspindi puikią pasaulio tvarką. Anot Le Corbusier, dailė tapo „formų laboratorija", ir net netapantys architektai įkvėpimo sėmėsi iš konstruktyvistų ir neoplasticistų teorijų.

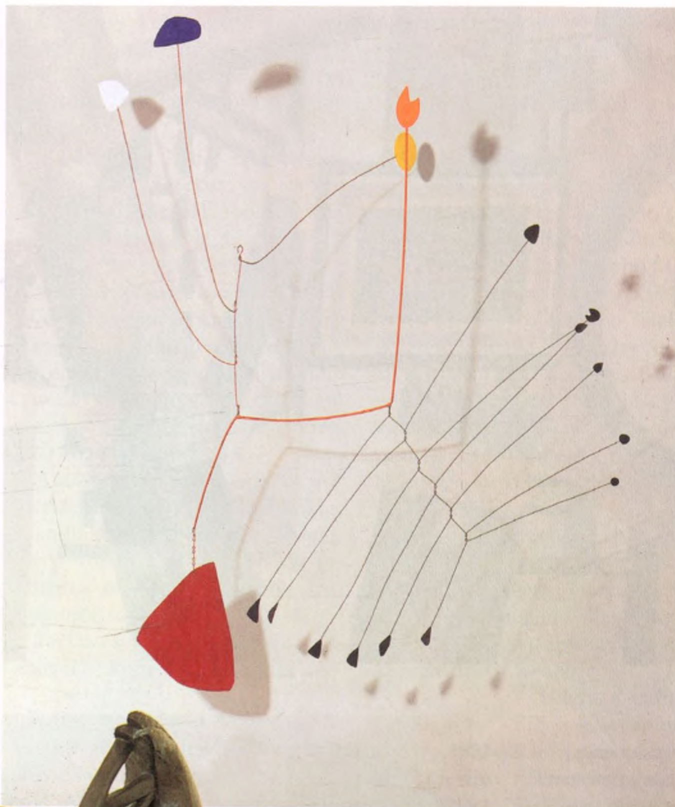
Amédée Ozenfant'as (1886–1966) ir Charles'is Édouard'as Jeanneret (1887–1965), kuris nuo 1928 m. pasirašinėjo Le Corbusier, buvo pirmieji architektai tapytojai. Norėdami atgaivinti kubizmo, peraugusio į dekoratyvinį meną, principus, 1917 m. šie menininkai įkūrė puristinį judėjimą. 1918 m. jiedu išspausdino manifestą *Po kubizmo*, vėliau ėmė leisti žurnalą *Esprit nouveau*.

Neatmesdami biomorfizmo, puristai daugiausia dėmesio skyrė objekto struktūrai, prancūziškajam racionalumui, mėgo šviesias neutralias



Amédée Ozenfant, *Pasaulio sukūrimas,* 1929 (privati kolekcija). Šioje kompozicijoje ryški Ozenfant'o evoliucija nuo purizmo iki magiškojo realizmo: originalus sudėtingas siužetas, kitoks negyvos gamtos vaizdavimas, tiksliai perteikta architektūrinė geometrija, bet esama poetinės dvasios ir žaismo.

Alexander Calder, *Žuvies skeletas,* 1939, mobili konstrukcija iš metalinių nudažytų vielų (Paryžius, C. G.-P.). 1930 m., po Mondriano apsilankymo Paryžiuje, Calderis nutarė atsidėti abstrakcionistinei skulptūrai ir sukūrė mobilių konstrukcijų. Marcelis Duchamp'as pavadino jas mobiliais dar 1932 m., nors stabiliai buvo sukurti tik 1937 m. Calderio pirmų mobilių konstrukcijų įkvėpimo šaltinis – žvaigždynai, kosmosas. Calderis kūrė kompozicijas iš grynomis spalvomis nudažytų plokščių, vėliau naudojo ir natūralias medžiagas, pavyzdžiui, lapus arba, kaip čia, žuvies ašakas.





Henri Laurens, *Didžioji muzikė,* apie 1937 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Šioje masyvioje lyriškoje skulptūroje, liudijančioje 4-ajam dešimtmečiui būdingą grįžimą prie lenktų linijų, jau nėra nei geometrinių plokštumų, nei analitiniam kubizmui būdingų elementų.

Fernand Léger



Sekite paskui strėlę, 1919 (Meno institutas, Čikaga). Strėlės, kaip judėjimo simbolio, temą pirmieji pradėjo rutulioti Klee ir Kandinskis. Kompozicija, sudaryta iš įvairiausių formų elementų, išlieka vienalytė dėl išradingumo derinant įstrižaines, apskritimą ir stačiakampius.

1881. Aržantane, netoli Paryžiaus, gimsta Fernand'as Léger.
1907. Po impresionizmo ir fovizmo laikotarpio susidomi kubizmu ir *Aukso pjūvio* dailininkų kūryba.
1909. Kaip ir Robert'as Delaunay, „laisvas spalvas iškeičia į kontrastingas". Tai ryšku jo paveiksle *Formų kontrastai*.
1914–1918. Karo metais laiką leidžia tranšėjose prie Verdeno, iš ten parsiveža piešinių, kuriuose gausu kareivių-robotų, įvairiausių mechaninių elementų.
1918–1920. Šio laikotarpio kūriniai priskirtini dinamiškąjam laikotarpiui. Mėgstamiausi siužetai – akrobatai ir darbininkai. Nutapo paveikslą *Sekite paskui strėlę* (1919). Šiame paveiksle daug trikampių, vamzdžių, apskritimų, diskų, juos tapyti buvo pamėgęs ir Delaunay.
1925. Bendradarbiaudamas su Le Corbusier, kartu su Ozenfant'u sukuria pano dekoratyvinio meno ekspozicijos paviljonui *Esprit nouveau*. Poetinis mechaninių objektų vaizdavimas padarė didelį įspūdį Le Corbusier.
1935. Surengia pirmą didelę retrospektyvinę savo kūrinių parodą MOMA, Niujorke.
1940–1945. Gyvena JAV, kol vyksta karas; susižavi Niujorku.
1944. Nutapo *Figūras erdvėje*, tęsdamas temą *Daiktai erdvėje*. Sustiprėja dekoratyvumo, spalvų kontrasto tendencijos.
1945. Tampa Prancūzijos komunistų partijos nariu.
1948. Grįžta prie realizmo ir pradeda kurti socialinius siužetus, pavyzdžiui, *Konstruktorius* (privati kolekcija, Niujorkas) arba *Laisvalaikis* (pradėta 1943). Vėliau perkuria ankstesnį savo kūrinį *Louis Davido garbei* (1948).
1949. Sukuria nemažai monumentalių kūrinių, pavyzdžiui, Asi koplyčios mozaikas (1949), vitražus Odenkūro bažnyčiai (1951) ir pano JTO rūmams Niujorke.
1952. Sukuria šedevrus *Moteris su papūga* (MNAM, Paryžius), 1954 m. – *Didelis paradas*, tapo paveikslus cirko tema (Guggenheimo muziejus, Niujorkas).
1955. San Paulo bienalėje apdovanojamas didžiuoju prizu. Miršta Žife prie Iveto.

Orfizmas

Terminu „orfizmas", arba „orfistinis kubizmas", Guillaume'as Apollinaire'as apibūdino 1912 m. *Aukso pjūvio* parodoje eksponuotus Robert'o Delaunay paveikslus.

Šį terminą, kilusį iš Orfėjaus vardo, dar anksčiau yra vartoję simbolistai, taip pat Apollinaire'as eilėraščių rinkinyje *Bestiarijus* ir knygoje *Tapytojai kubistai* (1913).

Anot Apollinaire'o, orfizmas – tik įsivaizduojama iš kubizmo kilusi abstrakcija, dėl grynų kontrasto principu panaudotų spalvų, taip pat dėl analogijų su muzika (kaip Kupkos „filosofinėje architektūroje") kur kas poetiškesnė.

Apollinaire'as prie orfistų priskyrė labai skirtingus dailininkus: Kandinskį, Macke, Marcą, Meidnerį, Münter, Javlenskį, italų futuristus ir iš dalies Picabiją, Duchamp'ą, Légerą.

Tačiau svarbiausi orfizmo atstovai – Robert'as ir Sonia Delaunay. Robert'as, kaip ir Kupka, priklausė grupei *Aukso pjūvis*, tačiau po 1912 m. ėmė nuo jos tolti. Serijose *Vienalaikiai diskai* ir *Apskriti ritmai* jau nebebuvo kubizmui būdingų griežtų formų. Knygoje *Nuo kubizmo iki abstrakčiojo meno* (1957) jis pateikė kitokį orfizmo apibrėžimą, orfizmui priskyrė ir amerikiečių dailininkų Morgano Russello, Stantono Macdonaldo-Wrighto sinchronistinius kūrinius. Be to, orfizmo ištakas įžvelgė Georges'o Seurat divizionistiniuose kūriniuose. Seurat naudojo sinchroninį kontrastą tik vaizduodamas šviesias figūras tamsesniame fone, o Delaunay taikė šį principą kurdamas paveikslo visumą.

Grynų papildomų spalvų, taip pat šaltų ir šiltų tonų kontrastais orfistų kūriniuose būdavo perteikiama nuolatinio judėjimo iliuzija, šviesa sklisdavo spiralėmis arba koncentriniais žiedais.

Sonia Delaunay, *Ritmas*, 1938 (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Ši vaiskiomis spalvomis nutapyta kompozicija daro nenutrūkstamo judesio įspūdį. Taip yra todėl, kad paveiksle vaizduojami trys simetriški apskritimai ir šoninių lenktų linijų sąveika.



Orfizmas padarė didelę įtaką Pauliui Klee ir grupės *Mėlynasis raitelis* atstovams Macke'ei bei Marcui. „Greitis – tai abstraktusis menas" – toks buvo tarptautinės meno ir technikos parodos, Paryžiuje surengtos 1937 m., šūkis; puiki šio devizo iliustracija – Robert'o Delaunay sienų tapyba Aeronautikos ir geležinkelių rūmuose.

spalvas, turinčias aiškias, kaip techniniame brėžinyje, ribas, jų technika buvo artima sienų tapybai.

Ozenfant'as 3-iojo dešimtmečio pabaigoje nukrypo į magiškąjį realizmą, 1938–1955 m. JAV jis vadovavo Naujajai mokyklai (*Ozenfant School of Fine Arts* – Ozenfant'o dailės mokykla).

Vis dėlto, nors stilistiškai ir susilpnėjusios, kubizmo tendencijos išliko Russe'o Léopoldo Survage'o (1879–1968), Jacques'o Villono kūriniuose, ypač skulptūroje. Kaip ir architektūros, skulptūros tendencijos buvo dvi: Calderis, Modigliani, Gabo, Pevsneris ieškojo grynų, lengvų formų, o Arpas ir Laurens'as rėmėsi biomorfizmu, grįžo prie purizmo, lenktų linijų, būdingų 4-ojo dešimtmečio pradžios architektūrai. Kaip pavyzdį galima nurodyti Le Corbusier suprojektuotą bažnyčią Ronšane (1952–1955).

Henry Moore, *Didelė pailga figūra,* 1938 (Moore'o fondas). Kurdamas stilizuotas skulptūras, vaizduojančias žmonių figūras, Moore'as atsisako senosios skulptūros principų, siurrealizmo, taip pat abstrakcijos ir natūralizmo.



Jean Arp, *Galva,* 1927 (Natalie Seroussi galerija, Paryžius). Šio kūrinio formos – neįprastos, vienalytės, primenančios augalus. Šis poetiškas paveikslas nuspalvintas švelnia ironija ir humoru, jis artimas dadaistų, prie kurių Arpas buvo pritapęs 1916–1922 m., kūriniams. Nuosaiki kompozicija, spalvų gamos rafinuotumas rodo, kad dailininkas netrukus suartės su abstrakcionistais. Šiaip ar taip, Arpas gebėjo išlikti originalus. 1930 m. jis tapo grupės *Apskritimas ir kvadratas* ir Mondriano rigorizmo oponentu.

Internacionalinis stilius

Paradoksalu, bet tarptautiniu mastu šis stilius įsigalėjo tik architektūroje, ypač 6-ajame ir 7-ajame XX a. dešimtmečiuose. 3-iajame dešimtmetyje terminas „internacionalinis stilius" buvo vartojamas tik kalbant apie moderniąją architektūrą. Mieso van der Rohe's (1886–1969) internacionaliniam stiliui būdinga purizmas, Le Corbusier – funkcionalusis geometrizmas, pastarojo bruožų galima aptikti ir Bauhauzo pastate, kurį 1925 m. Desau pastatė van der Rohe. Internacionaliajam stiliui būdinga panaši geometrija, puošybos nebuvimas, visiškas renesanso kanonų, suformuluotų Vignole's ir Scamozzi, liberalizavimas; pastatų sienoms šio stiliaus kūrėjai naudojo permatomą stiklą, jungė jį su betonu arba plienu. Pokario architektūrai būdinga švytinčios išorės plokštumos ir armuotas betonas. Internacionalinis stilius privalo suteikti miestui visuomeninės dvasios ir vadovaujantis egalitarinės bendruo-



Le Corbusier (tikr. Charles-Édouard Jeanneret), Savojos vila, 1929, Puasi.

menės morale padėti kurti naują žmogų. Akmeniniai ankstesnių amžių buržuazijos statiniai buvo savotiškas visuomeninės padėties atspindys, o modernioji architektūra propagavo visiškai naują estetiką ir atvirai reiškiamą egalitarizmą. Bendro purizmo stilistika buvo pasitelkiama tarnauti urbanistikai, kuriai vis naujus reikalavimus kėlė demografiniai ir pramonės augimo procesai.

Internacionalinis stilius ėmė stichiškai formuotis JAV, kai prie Čikagos mokyklos sekėjų prisidėjo emigrantai. Čikagos mokykla susiformavo po 1871 m. miestą nusiaubusio gaisro. Šios mokyklos pradininkas buvo Frankas Lloydas Wrightas (1867–1959 arba 1869–1959), Louiso Sullivano (1856–1924) mokinys; pastarasis mokė Wrightą siekti geometrinių struktūrų ir paprastų medžiagų vienovės, taip pat derinti objektus prie natūralios aplinkos.

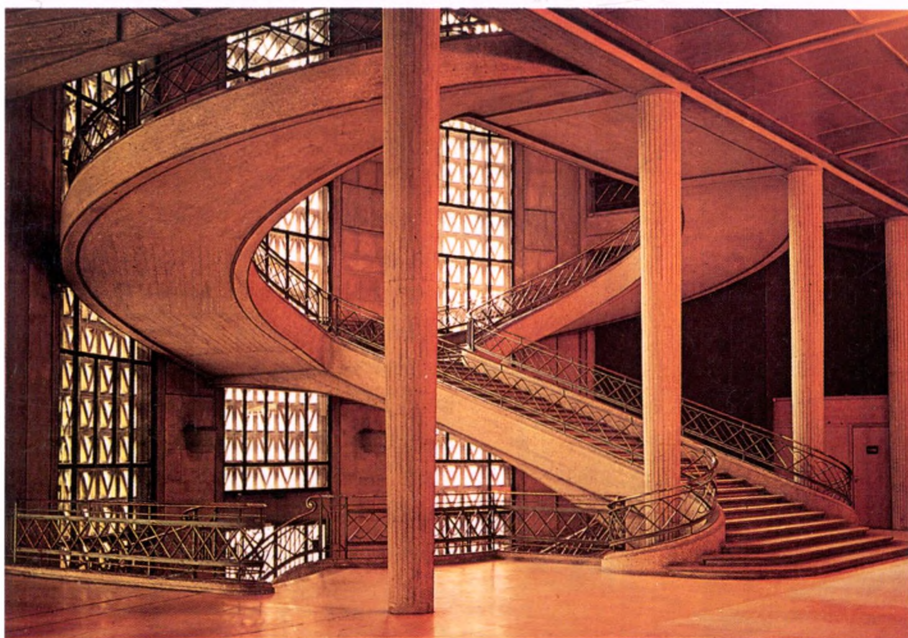
Permatomų konstrukcijų pradininkas Praxtonas 1851 m. sukūrė Londono parodai Krištolo rūmų projektą; jo idėjų šalininkas Bruno Tautas (1880–1938) 1914 m. suprojektavo stiklinį paviljoną Kelno Verkbundui; 1919–1920 m. van der Rohe kūrė stiklinių dangoraižių projektus. 1925 m. Le Corbusier Paryžiaus dekoratyvinio meno parodai sukūrė paviljoną *Esprit nouveau.* Stikliniai šio paviljono langai didžiuliai, infrastruktūros įranga jame atstojo baldus; šio funkcionalaus gyvenamojo statinio modelis sukėlė skandalą. Pierre'as Chareau, įkvėptas *Stijl* rigorizmo, 1928 m. suprojektavo stiklinį namą (Paryžius, *Saint-Guillaume* gatvė 13),

o Le Corbusier – Savojos vilą (1929–1931). Šios Puasi mieste pastatytos vilos sienos stiklinės, pamatai – gretasienio formos. Iš išorės pastatas atrodo griežtų geometrinių formų, vidaus konstrukcija – spiralės pavidalo. Visai statinio konstrukcijai lengvumo suteikė poliai, ant kurių buvo iškelti pamatai.

Gyvenamieji namai miestuose panašėjo į pramoninius pastatus, karkasas būdavo kubo formos, stogas – plokščias. Tokie reikalavimai buvo keliami 1927 m. Verkbundo konkurso projektams.

Daugelio konstrukcijų pagrindu tapo armuotas betonas (nenatūralus ir monolitinis), jo gamybos technologija buvo patentuota 1844 m. Karkasams būdavo naudojamas brangus plienas, tačiau tai daryti apsimokėjo, nes toks karkasas labai stiprus ir patvarus. Siekiant architektūrinio išraiškingumo, buvo statomi grubių paviršių pastatai, kad išryškėtų natūralios statybinės medžiagos. Tai buvo savotiškas pasipriešinimas amerikietiškajai architektūrai, kurioje vyravo stiklas ir plienas. 1950–1960 m. Europoje formavosi naujas architektūros stilius – brutalizmas, jo pradininku laikomas Le Corbusier.

1913 m. pagal Auguste'o Perret (1874–1954) projektą Paryžiuje buvo pastatytas Eliziejaus laukų teatras. Perret, Eugène'o Freyssinet (1879–1962), Le Corbusier ir jo pusbrolio Pierre'o Jeanneret (1896–1967) pastatai išsiskyrė griežtomis formomis, statmenomis plokštumomis. Šie agnostikai pastatė ir bažnyčių: Perret – Rensi Dievo Motinos katedrą (1922), Le Corbusier – Ronšano bažnyčią (1952–1955) ir Turetos vienuolyną (1952).



Auguste Perret, Socialinė ir ekonominė taryba (buvęs Viešųjų darbų muziejus), didieji laiptai, Paryžius, 1937. Perret, vienas žymiausių modernistinės architektūros atstovų, stengiasi pabrėžti technines ir estetines armuoto betono savybes. 3-iojo ir 4-ojo dešimtmečių pastatų fasaduose matyti armatūra. Perret 1937 m., kaip ir daugelis architektų, nukrypo į neoklasicizmą, jo bruožų galima įžvelgti ir šiame pastate: kolonos, aukšti langai, platūs lenkti laiptai.

Louis Henri Sullivan ir **Dankmar Adler**, *Wainwright Building*, 1890–1891 (Sent Luisas). Šis dangoraižis atstovauja Čikagos mokyklai, įkurtai 1872 m. po didžiulio gaisro, siautėjusio Čikagoje 1871 m. spalio 8–10 d. Sullivanas ir Adleris įgyvendina svarbiausius modernių dangoraižių konstrukcijų principus. Jų pastatams būdinga funkcionalumas, karkasinės konstrukcijos, savitas ornamentas. Šių architektų stiliui labai didelę įtaką buvo padaręs Europos menas. Bet garsusis Adlerio posakis *Form follows function* („Formą lemia turinys") vis dėlto leidžia laikyti jį funkcionalistu.

Tačiau šių pastatų masyvumas, statmenos betoninės konstrukcijos neatitiko tradicinio tikėjimo kanonų. Ir nors šiandien, atrodo, internacionalinis stilius galutinai pripažintas, negalima atmesti visų anuomet vyravusių įvairiausių tendencijų.

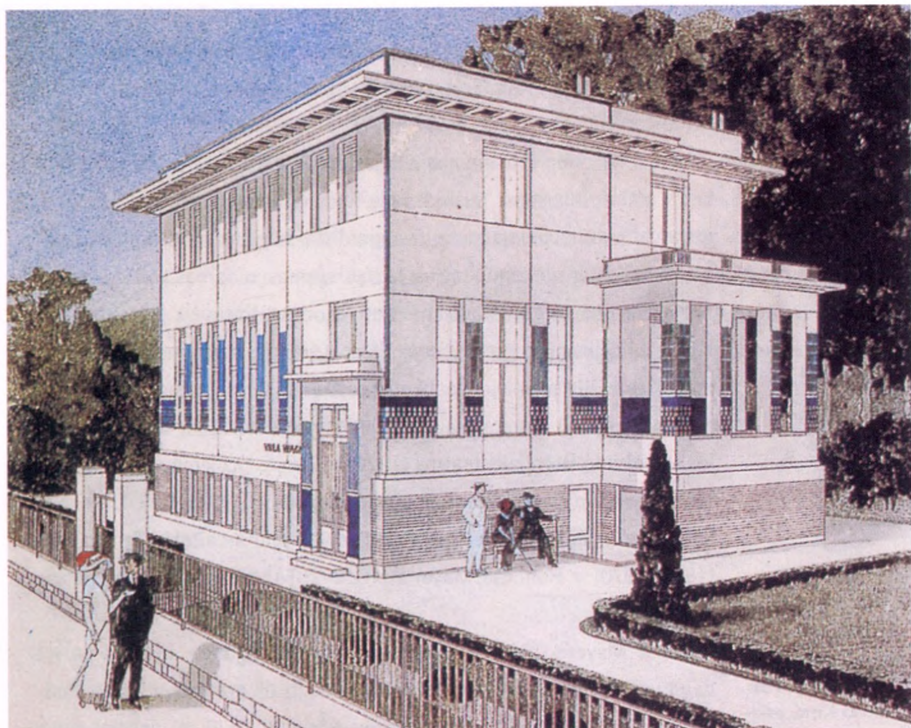
4-ajame dešimtmetyje ekspresionizmas dar buvo labai populiarus, daugelis architektų panaudojo grupių *Tiltas* ir *Mėlynasis raitelis* idėjas. Minėtini šie architektai: Hansas Scharounas (1893–1972), Peteris Behrensas (1868–1940), Hansas Poelzigas (1869–1936), Ericas Mendelsohnas (1883–1953). Einsteino bokšte (1920), kuris buvo pastatytas Potsdame pagal Mendelsohno projektą, jaučiama Marco ir Kandinskio įtaka. Mendelsohnas, kaip ir Gropius, priklausė Berlyno kairiųjų pažiūrų inteligentų grupei *Lapkritis* (1918–1920). Jo pažiūros labai artimos beveik visiems ekspresionistinės pakraipos architektams; jiems buvo būdinga lyrizmas, prisirišimas prie tikrovės, klasikinio meno tradicijų neigimas; jie ieškojo organiškų formų, griežto išraiškingumo. Van der Rohe'ei ne visada pavykdavo atsispirti ekspresionizmo įtakai. Tai matyti iš Rosos Luxemburg ir Karlo Liebknechto paminklų, pastatytų 1926 m. Berlyne (dabar jau nugriauti). Ši įtaka ryški Gropijaus paminkle *Veimaro mirusiesiems* (1921) ir Jenos teatro pastate (1923).

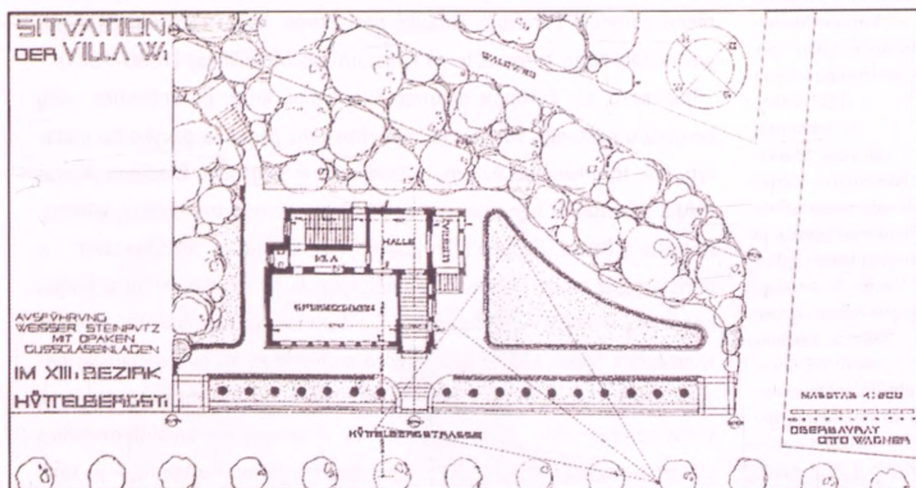
Po Antrojo pasaulinio karo ekspresionistinė architektūra prarado lyderės pozicijas, nes daug kam dėl ideologinio ir etinio dviprasmiškumo ji asocijavosi su nacistine architektūra. Nepaisant finansinės aukštųjų visuomenės sluoksnių paramos, istorizmo tendencijos sunyko, nes polinkis gręžiotis į istoriją laikytas pavojingu menui, mat menas – gyvas reiškinys. Tokias to meto tendencijas slopino karas, jis išsklaidė visas moralines iliuzijas. Liko gyvuoti tik secesija, meno srovė, kuriai Prancūzijoje vadovavo Robert'as Mallet-Stevens'as (1886–1945). Tai buvo atsvara moderno eklektikai.



1925–1930 m. *art deco* šalininkai, kovodami su geometrinių figūrų vyravimu, pasisavino šį bei tą iš moderniojo stiliaus, suteikė pirmenybę liejybai, o ne betonui. Amerikiečių dailininkai, pavargę nuo amerikietiškojo puritonizmo, vyko į Paryžių prasiblaškyti. Tokio „prasiblaškymo" rezultatas – *Chrysler Building*, 1928–1930 m. Williamo Van Aleno (1883–1954) sukurtas JAV, Niujorke.

Atslūgus laikinam dirbtinai sukeltam susižavėjimui *art nouveau* ir jo ištakomis, puristai ir funkcionalistai, remdamiesi Freudo teiginiu, kad tarp psichikos ir kultūros





Otto Wagner, Wagnerio vila, 1912 (Viena). Gyvendamas Vienoje, Wagneris (1841–1918) sprendė akademizmo klausimus ir kūrė moderniosios architektūros principus. 1899–1905 m. jis buvo Vienos Secesiono narys, kartu su Adolfu Loosu (1870–1933), Josefu Hoffmannu (1870–1933) ir Josefu Maria Olbrichu (1867–1908) įkūrė Vienos mokyklą. Iš pradžių kūriniai buvo grindžiami istorizmu, vėliau priartėjo prie *art nouveau,* formos tapo santūresnės, jos primena amerikiečio Sullivano (1856–1924) architektūros kūrinius. Pagrindinius monumentaliuosius pastatus Wagneris sukūrė gyvendamas Vienoje; tai Karlo aikštės metro stotis (1894–1901), Pašto taupomoji kasa (1904–1906), Šteinhofo bažnyčia (1903–1907). Dekore vyrauja augaliniai motyvai, stiliui būdinga geometrinės formos, Wagneris dažnai naudojo stiklą ir plieną, stogai plokšti; daug dėmesio skyrė estetikai ir funkcionalumui.

egzistuoja tiesioginis ryšys, nutarė architektūroje vadovautis moduloro principu, t. y. jie teigė, kad statinio proporcijos turi būti artimos žmogaus kūno proporcijoms. Šią idėją 1942–1948 m. pavyko išplėtoti architektui Le Corbusier.

Architektai, kaip ir dailininkai, idėjas dėstė raštu, kūrė ne tik projektus, bet ir manifestus, juose reiškė mintis, kad ugdyti naujo žmogaus be naujos architektūros neįmanoma. Avangardistai kurdami savo projektus patyrė labai daug sunkumų, tačiau pasiaukojamas jų darbas kartais likdavo net nepastebėtas. Le Corbusier iš tiesų buvo įvertintas tik po mirties, kai kurios jo idėjos buvo įgyvendintos tik po 1945 m., ir ne visada nuosekliai. Po 1930 m. jis privalėjo paaukoti puristų taip mėgstamą ortogonalumą ir šviesą dėl biomorfinių lenktų linijų ir betono. Revoliucinės idėjos – Walterio Gropijaus teatras (1926) ir Oskaro Schlemmerio mobilusis teatras – buvo įgyvendintos 7-ajame dešimtmetyje, statant Grenoblio kultūros rūmus. Beje, konstruktyvistines vokiečių architektų Ernsto May (1886–1970) ir Hanneso Mayerio (1889–1954) teorijas nacistai tiesiog iškraipė.

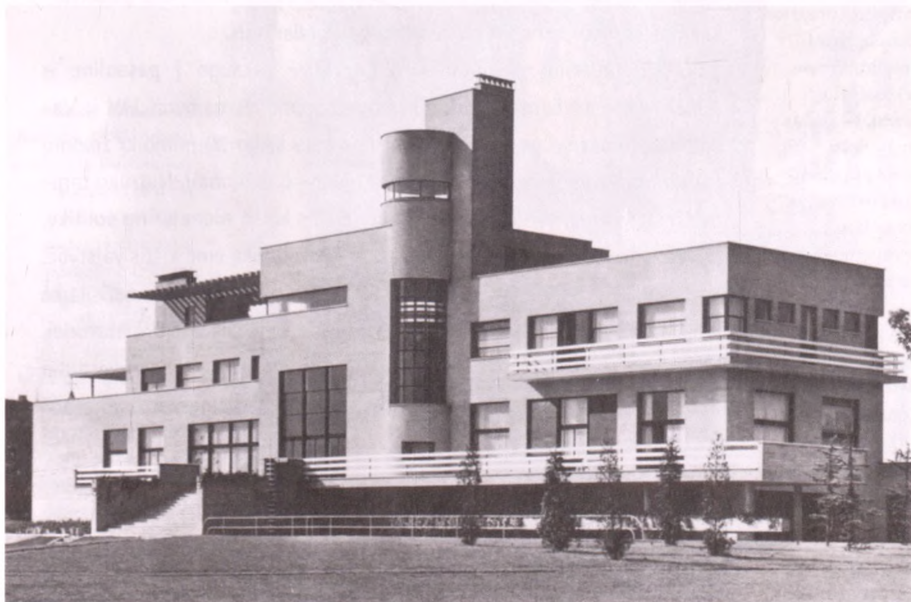
Robert Mallet-Stevens, Kavrua vila, 1931–1932. Ši vila pastatyta Krua, prie Lilio. Iš visų projektų, kuriuos Mallet-Stevens'as sukūrė per gana trumpą karjerą (1923–1939), šis labiausiai pavykęs. Mallet-Stevens'as – vienas iš internacionalinio stiliaus pradininkų, jo kūrybai turėjo įtakos Vienos Secesionas, taip pat Adolfo Looso kūryba. Pastatas monumentalus, subtilių geometrinių formų, kampiniai langai, fasadas atspindi vidų. Kubo formas sušvelnina nišos, puikiai panaudota simetrija ir asimetrija, net bokštelis ne centre. Pastatas paskutinio savininko buvo labai nuniokotas. 1990 m. šis statinys buvo pripažintas istoriniu paminklu, 2001 m. jį nupirko Lilio miesto savivaldybė.

May ir Mayeris 1930 m. emigravo į Sovietų Sąjungą, bet ten patyrė daug vargo. Atrodo, sunkumų pavyko išvengti tik produktyvistams. Rodčenkos darbininkų klubas, eksponavęs kūrinius 1925 m. dekoratyvinio meno parodoje Paryžiuje, sulaukė pasisekimo, kaip ir Sovietų Sąjungos paviljonas, kurio autorius buvo Konstantinas Melnikovas (1890–1974).

Tuo metu, kai Europoje siautėjo ekonominė krizė, po dešimties metų bergždžių pastangų susivienyti modernistams pagaliau pavyko tai padaryti. Prie to prisidėjo 1928 m. Le Corbusier ir Siegfriedo Giediono įkurtas CIAM. Architektų bendrija, įkurta 1940 m., išugdė tris puikius kūrėjus: Auguste'ą Perret, Eugène'ą Freyssinet ir Le Corbusier. Architektams – ir puristams, ir modernistams – vis dėlto kai kurių savo mokinių atžvilgiu nepavyko išvengti netolerancijos. Čia turimas galvoje brazilas Oscaras Niemeyeris (gimė 1907), reto talento architektas, kuriam geriausiai pavyko plėtoti jų idėjas po Antrojo pasaulinio karo. Puristų propaguojamą stiklo perregimumą, geometrines formas ir betoną sumaniai derindamas su vietos tradicija – poliais, grakščiai išlenktų formų fontanais, – jis tapo architektūros poetu. Bet už tai Niemeyeris buvo smarkiai sukritikuotas Gropijaus ir van der Rohe's.

Tuo metu ypač palankios sąlygos modernizmui buvo Japonijoje. Beje, japonų liaudies meno bruožų galima aptikti grupės *Stijl* neoplasticistų kūryboje. 1868 m. nuvertus Tokugavų šiogūnatą, Japonija atsivėrė Vakarų kultūrai. Kaip ir dailininkai, japonų architektai ėmė mėgdžioti Austrijos bei Vokietijos jugendo stilių. 1920 m., įkvėpti Vienos Secesiono ir *art nouveau*, japonų dailininkai Sutemi Horiguchi, Makoto Takizawa, Mamoru Yamada ir Kikuji Ishimoto subūrė japonų secesijos grupę. Į

Bauhauzą atvyko mokytis Iwao Yamawaki ir Takehiko Mizutani, Kunio Maekawa tapo Le Corbusier mokiniu. Ryšiai su Bauhauzu, vokiečių Verkbundo ir *Esprit nouveau* atstovais padėjo formuotis japonų „Verkbundui": 1937 m. Takeo Sato, Kunio Maekawa, Hideo Kishida, Yoshiro Taniguchi, Shinji Koike, Sutemi Horiguchi susivienijo ir savo grupę pavadino *Kosaku Bunka Renmai*. Japonų secesijos atstovus padrąsino Frankas Lloydas Wrightas; jis suprojektavo ir 1916–1922 m. pastatė viešbutį *Imperialas* Tokijuje. Šis viešbutis buvo vienas iš nedaugelio statinių, kurie atlaikė 1923 m. žemės drebėjimą. 1933 m. į Japoniją atvyko dirbti architektas Bruno Tautas. Važinėdamas po šią šalį, jis domėjosi tradicine architektūra.



KRIZĖ



Otto Griebel, *Internacionalas,* 1930 (Vokietijos istorijos muziejus, Berlynas). Stilius panašus į Gromaire'o ir Pignono, nesunku įžvelgti impresionizmo įtaką. Griebeliui 4-ojo dešimtmečio pradžios krizė asocijuojasi su įspūdinga mase be dekoratyvių elementų. Jis vienas pirmųjų viešai pareiškė pritariantis kairiųjų pažiūroms. Griebelis buvo *Lapkričio* grupės narys, vėliau susidomėjo naujuoju daiktiškumu. 1927 m. su Dixu dėstė Dresdeno dailės akademijoje. 1933 m. buvo suimtas gestapo.

Po Pirmojo pasaulinio karo modernizavus sunkiąją pramonę, 1929 m. metalo liejyklos pagamino 98 milijonus tonų liejinių (1910 m. – tik 6 milijonus tonų), JAV, taip pat atogrąžų šalyse, kur vyravo monokultūros, buvo užauginami didžiuliai derliai. Tačiau euforija greitai baigėsi – dėl perprodukcijos 1929 m. spalio 24 d. Niujorko biržą ištiko precedento neturintis krachas. Aštuonios krizės, sukrėtusios kapitalistinę Europos ekonomiką 1857–1920 m., buvo greitai suvaldytos, dinamiška persitvarkančios Europos ekonomika sušvelnino jų padarinius.

Dėl tarptautinių ekonominių mainų krizė peraugo į pasaulinę ir 1931 m. apėmė Europą. Kritus kainoms, pramonės gamyba JAV ir Vokietijoje sumažėjo perpus, nedarbo problema iškilo 30 milijonų žmonių (JAV buvo 12 milijonų bedarbių, Vokietijoje – 6 milijonai). Nutrūko tarptautiniai mainai, vyriausybės buvo priverstos keisti monetarinę politiką, radikaliai reformuoti ekonomiką, dėl to į ekonomiką ėmė kištis valstybė. Kapitalistinė ekonomika patyrė skaudų smūgį. Demokratija neišsilaikė Vokietijoje, Italijoje, Japonijoje. Šiose šalyse į valdžią atėjo diktatoriai, jie žadėjo visus aprūpinti darbu, rėmė karo pramonę, pritarė pasaulio užkariavimo politikai. Pasaulinė ekonomikos krizė baigėsi Antruoju pasauliniu karu.

Grįžimas prie tvarkos

Roger Bissière'as (1888–1964) *Užrašuose apie Ingres'ą* (1920), išspausdintuose *Esprit nouveau*, rašė: „Gyvename tokiu meno istorijos laikotarpiu, kai mūsų rasė, padėjusi daug pastangų ir patyrusi nežmoniškas kančias, ieško nusiraminimo vertindama, skaičiuodama lobius, kuriuos per ilgą laiką sukaupė. Mes ieškome įkvėpimo Raffaello kūriniuose, mus žavi jo tvarka, tyrumas, dvasingumas. Dedame viltis į Ingres'ą, vienintelį žmogų, gebantį nuvesti mus prancūziškais keliais pas Raffaello."

Ekonomikos krizė brutaliai priminė menininkams, kad mašinos, kuriomis jie žavėjosi ir kurios įkvėpdavo juos kurti, gali tapti skur-



Marcel Gromaire, *Bedarbis*, 1936 (privati kolekcija). Dailininkas atkreipia dėmesį į sunkią socialinę padėtį, kurią lėmė pasaulinė 1929 m. ekonomikos krizė. Stilius rūstus, ekspresyvus, būdingas sintetiniam realizmui. Dominuoja žemės, prie kurios taip prisirišęs šis žmogus, spalvos. Nors Gromaire'as atsiribojo nuo kubistų, pastatai nutapyti jiems būdinga maniera.

Grant Wood, *Akmeninis miestas,* 1930 (Joslyno muziejus, Omaha, Nebraska). Po apsilankymo Miunchene 1928 m. Woodas visam laikui grįžo į JAV ir atsidėjo kūrybai regionine tematika. Autorius kūrė eskizus, piešė ir tapė labai kruopščiai. Paveiksle *Akmeninis miestas* žmogaus buvimas išreiškiamas pramoninių pastatų vaizdais. Kompozicijos meistras Woodas, kurdamas himną Amerikos gamtai, peizažą tapė primityvistine maniera. Nusižengdamas portreto žanrui, jis nutapė paveikslą *Amerikietiškoji gotika,* šis paveikslas tapo nacionaline šventenybe.

do, karo ir mirties priežastimi. Nujausdami, kuo visa tai gali baigtis, 4-ajame dešimtmetyje jie nutarė savo kūryba prisidėti prie visuomenės gelbėjimo.

Tai laikotarpis, kai Europos architektai, ypač Le Corbusier, atsisakė madingo JAV revoliucinio architektūros stiliaus ir kampuotas geometrines formas sušvelnino lenktomis linijomis. Italijoje ir Vokietijoje, didėjant Alberto Speero (1905–1981) įtakai, architektai nuėjo lengviausiu keliu – kūrė neoklasikiniu stiliumi ir dėl to gaudavo valstybinių užsakymų. 1922 m. Italijoje į valdžią atėjus Mussolini, apie Felice Casorati (1883–1963) ir Arturo Tosi susibūrę menininkai, pasivadinę *Novecento* grupe (artima grupei *Valori Plastici*), siūlė atsigręžti į praeitį. Jų kūrybai būdingas objektyvumas, suprastintos formos, neutralūs siužetai (pvz., natiurmortai), atitraukiantys ir autorių, ir žiūrovą nuo visuomenės problemų, tuo tarpu fašistinis režimas siekė panaudoti skurdą ir žmonių tamsumą savais tikslais. 1929 m. prie *Novecento* grupės prisidėjo Campigli, Carrà ir Sironi.

Prancūzijoje dar labai stiprios buvo avangardistų pozicijos, tačiau kai kurie dailininkai, pavyzdžiui, André Derainas, grįžo prie realizmo; realistinių detalių buvo galima rasti to meto Picasso, Léger kūryboje. Pasitraukęs iš grupės *Abstraction-Création,* Jeanas Hélionas (1904–1987) Torreso-Garcijos ir *Art concret* menininkų dėka nuo 1939 m. atsisakė grynojo formalizmo ir to meto problemas atspindėjo savo kūryboje abstrakcionizmui





Edward Hopper, *Naktiniai klajūnai,* 1942 (Meno institutas, Čikaga). Kaip ir kiti Amerikos regionalistai, Hopperis vaizduoja Amerikos visuomenę tikroviškai, Europos avangardizmas jam svetimas. Jo kūryboje – ne tokioje kritiškoje kaip Europos realistų – jaučiama fotografijos įtaka, ji taip pat jautriai atskleidžia šių naktibaldų vienatvę.

būdinga maniera. Vaizduodamas žmogų (žr. jo paveikslą *Žmogus su ant akių užsmaukta kepure*), Derainas šykščiomis priemonėmis siekė atskleisti jo vidų, tai, ką jis išgyveno audringai keičiantis pasauliui.

Grupės *Jeune peinture* atstovų Jeano Bazaine'o (1904–2001), André Lhote'o (1885–1962), Dunoyer de Segonzaco (1884–1974), Amédée de La Patellière'o (1890–1932) ir Georges'o Rouault kūryboje jau atsirado tikėjimas ateitimi. Atkreiptinas dėmesys į tai, kad Rouault kūrybai buvo būdinga ekspresionistinės ir spiritualistinės tendencijos.

Po Pirmojo pasaulinio karo šių menininkų kūryboje ėmė vyrauti paprastumas, jo siekiant buvo studijuojama gamta ir tapybos tradicijos. Protestuodami prieš karą, kuriame žūva žmonės, 1941 m. išlikę gyvi grupės dailininkai Paryžiuje surengė parodą *Jaunieji dailininkai ir Prancūzijos tradicija.*

Édouard'as Pignonas (1905–1993), André Fougeronas (1913–1998), Marcelis Gromaire'as (1892–1971) ir vokiečių dailininkas Otto Griebelis (1895–1972) sukūrė kūrinių, atspindinčių socialinę tikrovę, darbininkų skurdą. Viename iš pastarojo dailininko paveikslų žmonės tarsi kyla iš žemės, spalvų gama įspūdinga, sustingusios, tvirtos figūros labai skulptūriškos.

Lotynų Amerika



Diego Rivera, *Nuo nukariavimo iki revoliucijos*, 1930 (Corteso rūmai, Kuernavaka). Riveros stilius nė kiek nepanašus į Europos dailininkų avangardistų, akivaizdi actekų ir majų meno, taip pat vietinio primityviojo meno įtaka, ypač vaizduojant perspektyvą.

Tuo metu, kai Europoje buvo griaunami civilizacijos pamatai, kai žmonės kariavo, o menininkai kalbėjo apie meno žūtį, Pietų Amerika, pasibaigus nukariavimų ir revoliucijų epochai, tarsi ėmė kilti iš pelenų. Nepraradusi gyvybinių jėgų, ji davė pasauliui visą menininkų žvaigždyną: abstrakcionistą urugvajietį Joaquiną Torresą-Garciją, siurrealistus čilietį Roberto Matta (1911–2002), kubietį Wifredo Lamą (1902–1982) ir meksikietį Rufino Tamayo (1899–1991); ekspresionistiniam realizmui atstovavo revoliucingoji Meksikos mokykla: Diego Rivera (1886–1957), Jose Clemente Orozco (1883–1949) ir Davidas Alfaro-Siqueirosas (1896–1974). Po 1910 m. Meksikos revoliucijos šios šalies menininkai, panašiai kaip rusų avangardistai, savo kūryboje akcentuodami socialines problemas, visiškai atmetė bažnytinį meną, gyvavusį Meksikoje nuo XVI a.; jie tęsė liaudies meno, siekiančio ikikolumbinius laikus, tradicijas. Pietų Amerikos kūrėjai neigė molbertinę buržuazinės Europos tapybą, didaktiniais sumetimais plėtojo monumentaliosios istorinės freskos žanrą.

Kubiečių dailininkas Lamas dalyvavo pilietiniame Ispanijos kare, kovėsi respublikonų pusėje. 1939 m. jis prisidėjo prie Marselio siurrealistų. Lamo kūrybai būdingos žemės spalvos, augmenijos pasaulio formos; jis vaizdavo žmones, gyvulius, savo kūriniams suteikė totemų ypatybių.

Baigęs klasikinio meno studijas Meksiko dailės mokykloje, 1907 m. Rivera atvyko į Paryžių. Čia jis susidomėjo fovizmu, sintetiniu kubizmu, susidraugavo su Paryžiaus mokyklos dailininkais Modigliani, Apollinaire'u, 1919 m. susipažino su meksikiečiu Siqueirosu, 1920 ir 1921 m. lankėsi Vokietijoje ir Italijoje, studijavo Giotto freskas, jų motyvus vėliau panaudojo kompozicijose. 1922 m. Meksikos universiteto amfiteatre Rivera nutapė sienos pano. Jis laikomas pirmu tokio žanro kūriniu šiuolaikiniame Meksikos mene. Tais pačiais metais jis įstojo į Komunistų partiją. Jo kūryba grynai





Jose Clemente Orozco, *Zapata*, 1930 (Meno institutas, Čikaga). Orozco meninė kūryba – revoliucinio realizmo, actekų meno ir struktūrizuoto ekspresionizmo sintezė.

David Alfaro Siqueiros, *Autoportretas (El Coronelazo)*, 1945 (Dailės muziejus, Meksikas). Šiame Siqueiroso tamsių spalvų autoportrete jaučiama kubizmo ir ekspresionizmo įtaka: nesulaikoma gestų dinamika, pabrėžtinai išraiškingi veido bruožai.

realistinė, ji neturi nieko bendra su Europos avangardizmu, tačiau joje galima aptikti kubizmo, ekspresionizmo, actekų ir majų meno bruožų. Tenykščio liaudies meno įtaka reiškėsi tuo, kad Rivera atsisakė perspektyvos. Pagrindinės temos – Meksikos istorija ir indėnų gyvenimo kasdienybė.

1926 m. Rivera nutapė monumentalias freskas Šapinge, Žemės ūkio institute, paskui išvyko į Maskvą, ten Raudonosios armijos namuose sukūrė monumentalią sieninę kompoziciją *Demonstracija Rusijos revoliucijos dešimtųjų metinių proga*. Beje, šioje revoliucijoje jis dalyvavo ir pats.

1933 m. Rockefellerio centro užsakymu Detroite Rivera, padedamas Beno Shahno, pradėjo tapyti trijų pano freską, skirtą Amerikos darbininkams, tačiau dėl akivaizdžių marksistinių implikacijų šis kūrinys dar nebaigtas buvo sunaikintas. 1923–1928 m. Rivera sukūrė Meksikos visuomenės švietimo sekretoriato freskas, 1930 ir 1944 m. freskas Nacionaliniuose rūmuose Meksike, 1952 m. dekoravo Meksiko universiteto stadioną.

Orozco, baigęs Meksiko dailės akademiją ir gavęs architekto diplomą, iš pradžių reiškėsi kaip karikatūristas, paskui susižavėjo revoliucinguoju realizmu; jo paveiksluose ir freskose ėmė dominuoti Meksikos istorijos tematika, žmonijos konfliktai. Išskirtinis kūrybos bruožas – ekspresionizmo ir actekų liaudies meno sintezė.

Siqueirosas ketverius metus praleido Meksikos revoliucionierių armijos gretose, paskui, kai 1919 m. apsilankė Europoje ir Paryžiuje, suartėjo su Europos avangardistais. Tačiau 1950 m. San Paulo muziejaus premijos įteikimo proga (ši premija Siqueirosui buvo paskirta Venecijos bienalėje, pirmoji vieta atiteko Matisse'ui) jis teigė, kad abstrakcionizmo įtaka jo kūryboje grynai formali, jis atsisakęs jos sąmoningai, kad galėtų atsidėti visiems suprantamam herojiniam realizmui; jo tikslas – remti visas revoliucijas ir dekolonizaciją. Siqueirosas sukūrė daug freskų, freskos *Meksikos revoliucija* skirtos Čapultepeko meno, antropologijos ir istorijos muziejui (jų plotas – 450 kvadratinių metrų).

Kubizmo ir ekspresionizmo įtaka Siqueiroso kūryboje vis dėlto akivaizdi: panašiai traktuojamos formos, tamsi spalvų – rudų ir pilkų – gama, gestai dinamiški, išryškintos žmonių figūros. Paskutinis didelis Siqueiroso kūrinys – Kultūros poliforumo Meksike sienų tapyba (1972).

Magiškasis realizmas

Magiškasis realizmas – siurrealizmo, „metafizinės" Giorgio de Chirico tapybos ir grįžimo prie realizmo sintezė – reiškėsi 2-ajame dešimtmetyje ir 3-iojo dešimtmečio pradžioje. Tai buvo ne judėjimas, o stiliaus, kuriam būdinga smulkmeniškas ir apgaulingas realybės, keistų objektų ir neįprastų situacijų vaizdavimas, raiška. Šio stiliaus atstovai propagavo iracionalų mistinį pasaulio supratimą, akcentavo individualią pasaulėjautą ir susvetimėjimą. Magiškasis realizmas vienijo talentingas individualybes: purizmo priešininką Ozenfant'ą, Pierre'ą Roy (1880–1950), Balthusą (1908–2001), Paulį Delvaux (1897–1994), Albertą Carelą Willinką (1900–1983) ir Grantą Woodą (1892–1942).

Šie menininkai manė, kad visoms avangardizmo tendencijoms būtina taikyti tas pačias taisykles, taigi jų realizmo koncepcija buvo ne kas kita, kaip XX a. „vizijos paieškos", oficialaus totalitarinio režimo akademizmo neigimas. Remdamiesi kultūros estetika, egzistencializmo teorija – Husserliu, Nietzsche, Heideggeriu – jie be jokių skrupulų šalinosi „banaliojo realizmo". 1928 m. Chirico nutarė grįžti prie svarbiausių tradicijų ištakų, tai yra nusprendė įkvėpimo semtis iš Arnoldo Böcklino, Ingres'o, Raffaello, Courbet kūrybos.

Willinkas kubizmo ir abstrakcionizmo išsižadėjo 1928 m., tais metais, kai sukūrė *Ponios Blijstra van der Meulen portretą* (privati kolekcija). 1920–1923 m., gyvendamas Paryžiuje, jis mokėsi Hanso Baluscheko mokykloje. Socialinė įtampa ypač sustiprėjo. 1925 m. Paryžiuje, kur, pasak André Masono „viešpatavo neįtikėtinas entuziazmas, nevaržoma laisvė veikti" *(Memuarai)*, vien tik Picasso neoklasicizmas sulaukė deramo dėmesio. Willinkas, paskatintas savo mokytojų flamandų ir ypač Chirico, realistine maniera ėmė kurti fantastiškus portretus, nuostabius peizažus, paveikslus įvairiomis religinėmis temomis; jis atsisakė visų aliuzijų į transcendenciją, kai dekoro ir peizažo švelnų dviprasmiškumą dažnai pakeisdavo juodi debesys. Jis mėgavosi klasikinės architektūros atradimais. Willinkas, vadovaudamasis šia estetika, tačiau išlaikydamas reikiamą atstumą, gilinosi į mūsų civilizacijos praeitį ir ateitį. Antrame paveikslų plane Willinkas dažnai vaizduodavo gaisrą, kuris, priešingai nei Otto Dixo (1891–1969) kūriniuose, pavyzdžiui, *Loto merginos* (1939, privati kolekcija, Eks la Šapelė), buvo tapomas itin precizškai. Tai ryšku ir paveiksluose *Pamokslininkas* (1937, Centrinis muziejus, Utrechtas), *Šv. Simonas* (1939, Municipalinis muziejus, Maga). Vienas iš tokių paveikslų – *Trafalgaro aikštė* (1974, privati kolekcija) – atspindėjo kubistines nuotaikas, nes Willinkas, kaip ir kubistai, įžvelgė egzistencijos tragizmą.



Carel Willink,
Einsteinas, 1932
(S. Willink kolekcija).
Willinkas nuo 1928 m. pasiskelbė grįžtąs prie realizmo, susidomėjo magiškuoju realizmu. Tuomet jis sukūrė šį pranašingą paveikslą – magiškojo realizmo dvasios iliustraciją. Willinkas vaizduoja fiziko Alberto Einsteino susitikimą su Prinstono universiteto profesoriumi prie medinės tvoros – Berlyno sienos – po Antrojo pasaulinio karo. Paslaptingumo ir magijos kūriniui teikia neįprastas dekoras, spalvų – realių ir hiperrealių – žaismas.

JAV realizmo tradicijas išlaikė Thomas Hartas Bentonas (1889–1975). Įkvėpimo jis sėmėsi ir technikos mokėsi iš fotografijos ir primityviojo meno. Šią tradiciją 1930 m. atnaujino Andrew Wyethas (gim. 1917), Johnas Kane'as (1860–1934), Edwardas Hopperis (1882–1967), Benas Shahnas (1898–1969) ir Grantas Woodas (1892–1942). Pastarajam 1928-ieji buvo lemtingų pasikeitimų metai. Jis apsigyveno Miunchene, susidomėjo naujuoju daiktiškumu ir, kaip XV a. vokiečiai primityvistai bei Memlingas, įprastas temas perkėlė į pasaulietinį kontekstą. Jo portretų stilius, atitinkantis fotografinį, greitai tobulėjo. Svarbios tapo personažų pozos, nebeliko sentimentalumo. Jis stengėsi tapyti XV a. vokiečių portretistų maniera. Šiuo įvairiausių draudimų laikotarpiu Grantas Woodas studijavo religines temas, vakariečių portretus ir kaimo scenas, jį domino atviras ironiškas požiūris į amerikietiškąjį puritonizmą. Vieni iš įdomesnių jo kūrinių yra šie: *Amerikietiškoji gotika* (1930, Meno institutas, Čikaga), *Revoliucijos dukterys* (1932, Meno muziejus, Sinsinatis) ir šedevras *Jaunuolis* (1933–1940, privati kolekcija).



Ben Shahn, *Rankinis*, 1939 (MOMA, Niujorkas). Šis amerikiečių tapytojas ne tik tapė, bet ir kūrė iliustracijas, litografijas, rašė knygas. Gimęs Lietuvoje (1898 m. Kaune – *vert. past.*), Shahnas su šeima 1906 m. emigravo į Niujorką. Jis kreipė dėmesį į socialinius procesus; 1931 m. susidomėjo Sacco ir Vanzetti teismo procesais. Vėliau, 1932 m., su Diego Rivera kūrė freskos projektą Rockefellerio centrui. Shahnas nutapė artimų ekspresionizmui suprimityvintų formų figūrinių kompozicijų, sukūrė akvarelių, plakatų, teatro dekoracijų.

Naujasis daiktiškumas *(Neue Sachlichkeit)*

Vokietijoje grįžimas prie realizmo, kuriuo susidomėjo dadaistai Otto Dixas ir George'as Groszas, abstrakcionizmo ir ekspresionizmo atstovai Maxas Beckmannas (1884–1950), Christianas Schadas (1894–1982), Georgas Schrimpfas (1889–1938), Heinrichas Maria Davringhausenas (1894–1970), Käthe Kollwitz (1867–1945), pasuko šiek tiek kitokiu keliu – įgavo satyrinį atspalvį, buvo raiškesnis. Susikaupusios socialinės problemos provokavo dailininkus, jie buvo kur kas radikalesni nei kitur. Tarp tokių buvo ir Dixas, nutraukęs ryšius su grupe *Lapkritis (Novembergruppe)*. Jie visi susibūrė į naujojo daiktiškumo judėjimą. Šis judėjimas išsiskyrė tuo, kad didžiulę įtaką jam darė neorealizmas ir oficialusis menas. 1925 m. Manheimo meno galerijoje šie dailininkai pirmą kartą eksponavo savo kūrinius. Kritikas Hartlaubas oficialiai apibūdino naujojo daiktiškumo judėjimą. Parodos kataloge jis pristatė dailininkus: dešiniuosius, arba klasikus, ir kairiuosius, arba verizmo atstovus.

Karas traumavo visus vokiečius, ypač skaudžiai jį išgyveno menininkai. Beckmannas dirbo Ostendėje sanitaru, Groszas buvo sužeistas 1916 m., Dixas leido laiką tranšėjose ir buvo sužeistas du kartus. Jie tapo griežtais antimilitaristais, iš to meto kūrinių matyti menininkus kamuojantis nerimas ir persekiojantys košmarai. Meną jie norėjo paversti kovos ginklu, atmetė ir abstraktųjį Bauhauzo racionalizmą, ir

subjektyvizmą, ieškojo ekspresyvesnių, realesnių kūrybinės raiškos priemonių, kruopščiai analizavo apgaulingus susitarimus, savo epochos pakrikimą. Žmogaus figūrą jie vaizdavo didesnę tam, kad galėtų dar labiau išjuokti.

Iš dadaistų jie perėmė koliažo, fotomontažo techniką, iš Chirico *pittura metafisica* – portretų ir autoportretų atšiaurumą. Schadui ir Dixui itin didelę įtaką padarė Dürerio paveikslai. Nolde dėjo labai daug pastangų, kad ekspresionizmas taptų pačiu artimiausiu vokiečių širdžiai menu, tačiau naciai 1937 m. uždraudė eksponuoti „išsigimėlišką meną". Nuo 1933 m. dauguma menininkų turėjo išvykti tremtin.

Dixas plėtojo amžinas meilės ir mirties temas, savo kūriniuose vaizdavo karo siaubą, studijavo Nietzsche's veikalą *Valia valdyti* ir Naująjį Testamentą. Realistiškomis detalėmis, kurias vaizdavo ypač ryškiai, Dixas išreiškia pasibjaurėjimą prievarta ir atmeta bet kokią idealizavimo galimybę. Visą gyvenimą jis labai daug piešė, net būdamas karo tranšėjose. 1915–1918 m. Dixas padarė daugiau kaip šešis šimtus eskizų pieštuku, anglimi arba kreidele, šios technikos vėl ėmėsi 1920 m. Įkvėpimo dailininkas sėmėsi iš Albrechto ir jo mokinio Hanso Baldungo Grieno kūrybos, žavėjosi Holbeinu, net panaudojo kompoziciją *Antkapio Kristus* (1591, Bazelio meno muziejus) savo pano *Karas* (1929–1932, *Kunstsammlungen*, Dresdenas). Holbeino ir Dürerio maniera tapydamas portretus, Dixas atsisakė bet kokio sentimentalumo, liguistai paisė taisyklės naudoti realistines švelnių atspalvių detales.

1925 m. jis apsigyveno Italijoje, studijavo renesanso dailę, ypač Pontormo kūrybą, realizmą transformavo iki manieringumo ir kompozicijos efektingumo. 1927 m. Dixas tapo Dresdeno dailės akademijos profesoriumi, po metų nutapė paveikslą *Gatvės kautynės*, piešė aktus ir karo eskizus, kad išsilaisvintų iš savo košmarų (kaip vėliau pats sakė). Dideliuose ant rafinuoto pagrindo be pigmentų tapomuose poliptikuose jis grįžo prie senosios altoriaus paveikslo tradicijos. Tuo laikotarpiu jis sukūrė triptiką *Didmiestis* (1927–1928, Meno galerija, Štutgartas), *Nakties scenas* ir galiausiai šedevrą *Karas* (pastarąjį ant keturių medžio pano tapė 1929–1932 m. Kaip ir Altdorferio kūriniuose, šalta brutali šviesa sustiprina veiksmo dramatizmą ir suteikia šiai mūšio scenai apokaliptinį charakterį.

Nacistų pavadintas „dailininku išsigimėliu", Dixas 1933 m. buvo pašalintas iš Dresdeno dailės akademijos, jo paveikslai buvo išimti iš Vokietijos muziejų, jam buvo draudžiama eksponuoti savo kūrinius. Jis išvyko į Hemenhofeną, prie Konstansos ežero, ir atsidūrė aplinkoje, kur „pagrindinis peizažo akcentas buvo karvė". Jis ir čia daug dirbo, bet šiuo krizės laikotarpiu šiek tiek pakito jo stilius: jis pamėgo žalią ir mėlyną spalvas, akį džiuginančius kasdienius peizažus, tariamą ramybę. To meto Dixo





Otto Dix, *Didmiestis,* 1927–1928 (Štutgarto meno galerija). Dixas su karčia ironija, skirtingai nei nihilistas Nietzsche, demonstruoja dirbtinai besilinksminančio miesto bjaurastį ir veidmainiškumą. Šiose naktinėse scenose į krūvą susirenka vidurinio sluoksnio atstovai, invalidai ir prostitutės. Vidurinis paveikslas nutapytas šiltomis spalvomis, jis kontrastuoja su šalia esančiais niūrių spalvų vaizdais. Centriniame pano vyrauja raudona spalva, jame vaizduojami nakvišos, kurie, regis, susirinko šokti virš ugnikalnio. Centrinė kairiojo pano figūra – karo invalidas, jį Dixas lyg niekur nieko vaizduoja šalia prostitutės. Invalidas,




kaip ir pats kūrinio autorius, yra Pirmojo pasaulinio karo kovotojas, jam pasibaigus visų užmirštas, tapęs pasaulio viešpačių interesų auka. Šitai simbolizuoja kareivį puolantis šuo. Dešiniajame pano dėmesys sutelktas į blizgučiais apsikarščiusias negalinčias grakštumu pasigirti moteris. Dešinėje – keisti statiniai iš marmuro ir akmens, atitinkantys nuvorišų skonį. Taip pat jie gali būti aliuzija į moterų geidulingumą. Dixas, atstovaujantis naujojo daiktiškumo realizmui, kad galėtų tapyti šį perspektyvos neturintį pasaulį, įkvėpimo sėmėsi iš Renesanso epochos italų dailininkų manierizmo. Jis paisė ir retabulo tradicijos.

kūriniuose nebėra žmonių figūrų, bet daug meditacijos ženklų ir įspūdžių, patirtų žvelgiant į Dürerio ir Casparo Davido Friedricho peizažus. Kaip ir pastarojo dailininko, Dixo kūryboje žmogus nebėra visa ko matas, jis reikalingas tik interpretuojant įvairias religines temas.

Antrojo pasaulinio karo metu Dixas gyveno Kolmare. Paskui, iki pat mirties 1969 m., jis gilinosi į religines temas, bet reiškėsi kaip ateistas. 1960 m. Dixas sukūrė 33 litografijas pagal šv. Mato evangeliją.

Polemika dėl požiūrio į realistinį meną, kuri kilo 4-ajame dešimtmetyje tarp tokių skirtingų asmenybių kaip Chirico, Dixas, Willinkas ir Woodas, peraugo į polemiką etikos klausimais. Jie vėl ėmė vertinti tapybos meną kaip itin reikšmingą, pasak jų, patikimą ir universalų reiškinį. Jie, kaip ir klasikai, sutartinai teigė, kad jų epocha – pereinamoji pakopa keičiantis civilizacijai, didžiausių mokslo ir meno pasiekimų liudininkė.

Naujojo daiktiškumo judėjimo dailininkai tikroviškumą suprato kaip objektyvų daiktų vaizdavimą. Jų kūriniams būdingas posūkis nuo dinamiškumo prie tikroviškumo ir meninių priemonių aiškumo. Jie kruopščiai modeliavo daiktų formas ir apimtis. Jiems būdinga detalus ir pasyvus gyvenamojo meto įvykių vaizdavimas, pagrįstas psichoanalize; jie rutuliojo religines temas, bet iš tikrųjų Dievo ten nebuvo. Gamtą – Dievo kūrinį – užgožė architektūra (žmogaus kūrinys), miesto aplinka ar karai.

1928 m. Jeanas Cocteau *Pasaulietinėje paslaptyje* apie Chirico rašė: „Negalėdamas perduoti savo tikėjimo, jis perduoda savo pasitikėjimą." Šie dailininkai, krikščioniškos moralės pakrikimo liudytojai, kurdami ieškojo tikrųjų vertybių, anot Chirico, „tikros Poezijos ir tikro Meno" *(Memuarai).*

Šie menininkai atmetė visuotinį žmonijos absurdą, t. y. temą, kuri ėmė dominuoti mene ir literatūroje po karo, tačiau vertybės, kurias jie nustato savo kūryboje, iš esmės negatyvios. Visa tai galima paaiškinti remiantis Nietzsche's filosofija *(Krizė dailėje).* 1950 m. Willinko kūrybai ypač didelę įtaką darė Albert'o Camus *Sizifo mitas*, iš ten jam ypač įstrigo ši mintis: niekas taip gerai negali pasinaudoti menu, kaip negatyvus mąstymas.

Besistengdami įspėti dingstančios ir griaunančios realybės paslaptį ir jausdamiesi išstumti iš tos realybės, menininkai vis dėlto sugebėjo rasti tikrąsias vertybes, nors manė visam laikui jas praradęs. Šie dailininkai davė galingą postūmį XX a. minčiai. Šiems, anot Lukàcso, „probleminiams herojams", pasaulis visuomet buvo dualus: tariamas ir egzistuojantis.

Naujojo daiktiškumo dailininkų kūriniai labai nukentėjo per brutalią kampaniją, kurią vykdė Vokietijos vidaus reikalų ministras Frickas. 1933 m. spalio 20 d. jis pareiškė: „Atėjo laikas padaryti galą korupcijai!

Du naujojo daiktiškumo dailininkai



George Grosz, *Svajonė*, 1930 (privati kolekcija). Šiame kūrinyje griaunami mitai, gaubiantys karo realybę. Jo stilius labai skiriasi nuo 1914 m. Dixo sukurto paveikslo *Išsipildžiusi svajonė* (Folkwango muziejus, Esenas). Debiutavęs Berlyne kaip karikatūristas žurnaluose *Aktion* ir *Pleite*, Groszas per Pirmąjį pasaulinį karą, 1916 m., buvo sužeistas. Iš karo jis grįžo tapęs antimilitaristu. Groszas tuomet teigė: „Žmogus yra gyvulys." 1918 m. jis įstojo į Komunistų partiją. 1933 m. apsigyveno JAV, 1959 m. grįžo į Vokietiją ir tais pačiais metais mirė.

George'as Groszas

1893. Berlyne gimsta George'as Groszas. Debiutavo kaip žurnalų karikatūristas.
1916. Sužeistas per Pirmąjį pasaulinį karą, tampa atkakliu patriotinio nacionalizmo priešininku.
1918. Įstoja į Komunistų partijos gretas kartu su Scholzu ir Johnu Heartfieldu. Šiuo laikotarpiu tapo ekspresionistine maniera.
1919. Susidomi dada.
1920. Suimamas už piktžodžiavimą (tai pasikartoja 1923 ir 1928 m.).
1924. Tuo metu, kai eksponuoja savo kūrinius Paryžiuje, įnirtingai puola „buržuazinį" Prancūzijos meną.
1925. Atmeta „ekspresionistinį anarchizmą" ir susižavi naujojo daiktiškumo menininkų pažiūromis. Pasisako prieš dirbtinį meno komercializavimą ir demokratizavimą. Kūryboje atsisako bet kokio dailumo.
1930. Nutapo paveikslą *Svajonė*. Tai karo realybę gaubiančių mitų kritika. Šis paveikslas labai skiriasi nuo Dixo paveikslo *Išsipildžiusi svajonė* (1914).
1933. Apsigyvena JAV.
1937. Per „išsigimėliško meno" parodą, kurią surengė naciai, buvo sunaikinti 285 šio dailininko kūriniai.
1946. Tapo fantastiškų kūrinių seriją, tuose kūriniuose vaizduoja karo košmarus.
1959. George'as Groszas miršta Berlyne.

Maxas Beckmannas

1884. Leipcige gimsta Maxas Beckmanas.
1899. Studijuoja Veimaro akademijoje.
1903. Po apsilankymų Paryžiaus Luvro muziejuje susidomi gotikos menu.
1906. Nutapo ekspresionistinius paveikslus ir eksponuoja juos Berlyno Secesiono parodoje.
1914. Per Pirmąjį pasaulinį karą kaip savanoris išvyksta į frontą, ten patiria stiprų nervų sukrėtimą, ilgai gydosi.
1918–1919. Nutapo paveikslą *Naktis*, jame realistiškai vaizduoja pokario Vokietiją.
1925. Susižavi naujojo daiktiškumo menininkų stiliumi, kūriniuose realizmą pakeičia dviprasmybės.
1925–1933. Dėsto Frankfurto akademijoje, gyvena čia Italijoje, čia Paryžiuje.
1932. Kūriniuose galima įžvelgti vis daugiau paslaptingumo, įkvėpimo semiasi iš gotikinio meno triptikų.
1947. Keliauja po JAV, galiausiai apsigyvena Sent Luise.
1950. Maxas Beckmannas miršta Niujorke.

Tegul šios šaltos kaip ledas konstrukcijos sunyksta ir tegul nebelieka vokiečių, besivadinančių naujojo daiktiškumo atstovais!" Į ekspresionistų darbus buvo žiūrima kaip į bepročių kūrinius. Reicho kultūrininkai vertino tik akademinį realizmą, kuris neteikė didelių vilčių, kad keisis. Didmiesčiuose gyvenančius proletarus domino tik jų pačių interesai, kraujo ir žemės – vokiečių autonomijos – simbolika ir šeimyninio gyvenimo idilė.

Nuo to meto labiausiai buvo vertinami vokiečių oficialiojo meno atstovai: skulptoriai Arno Brekeris (1900–1991), Josefas Thorakas (1899–1952), tapytojai Fritzas Klimschas, Oscaras Martinas-Amorbachas (*Sėjikas*, 1937), Ivo Saligeris (*Pario teismas*, 1939), Udo Wendelis, Hubertas Lanzingeris, Adolfas Ziegleris. Jie kūrė sveikų, raumeningų ir kupinų energijos vyrų, švelnių, ramių moterų kūnus, pabrėždami jų – arijų – kilmę.

„Išsigimėliško meno" kūrėjai Dixas, Groszas, Beckmannas buvo ištremti ir pasmerkti vienatvei. Jie galėjo tik viltis, kad ateityje sulauks pelnyto pripažinimo. Vokietijai 1930–1940 m. buvo apokaliptiniai.

ANTRASIS PASAULINIS KARAS

Iš kur randasi tas „žiaurumas, paklusnumas negailestingoms jėgoms, kurios priveda mus prie mirties slenksčio"?

Élie Faure, *Soutine*

Daugelį amžių, nuo 1450 m. iki impresionizmo, menas nepatyrė jokių didelių sukrėtimų, tačiau XX a. pradžioje įvyko didžiulis perversmas – buvo atskirti vaizdavimo ir emocionalumo principai. Akcentuojant objekto dualizmą (dėl šiuolaikinės fizikos atradimų tai tapo sąvoka), buvo prieita prie abstrakcijos ir kilo pati didžiausia XX a. meno revoliucija.

Įvairių krypčių avangardistai neigė meno ir „charizmatinės ideologijos" svarbą (P. Bourdieu, A. Darbel, *Meno meilė*, 1969), atmetė istorizmo principą, pranašavo visišką meno išnykimą. Tačiau avangardistų agresyvumą nustelbė žiaurūs karai, bet kokias pastangas humanizuoti pasaulį jie pavertė niekais.

Atominė energija, branduolinių bombų, kuriomis 1945 m. rugpjūtį buvo sunaikinti Japonijos miestai Hirosima ir Nagasakis, prisiminimas net taikos metais traumavo XX a. žmogaus sąmonę, nes nuolat tvyrojo planetos ir visos žmonijos sunaikinimo grėsmė. Plauto pasakymas *homo homini lupus est* („žmogus žmogui – vilkas"), kurį mėgo kartoti Baconas, Hobbesas ir Marxas, pasitvirtino per Antrąjį pasaulinį karą – žuvo milijonai žmonių.

XX a. pirmojoje pusėje menininkai ėmė taikyti visai naujus meninio vaizdavimo principus, praplėtė jo ribas. Dar 1832 m. meno kritiką



Dwight C. Shepler, *Mūšis, išsilaipinimas Normandijoje, 1944 m. birželio 6 d.* (Karinio jūrų laivyno istorijos centras, Vašingtonas, DC). Amerikiečių tapytojas Shepleris (1905–1974) nuo 1942 m. liepos dalyvavo Ramiojo vandenyno ir Normandijos frontų mūšiuose kaip karo dailininkas ir karininkas. Birželio 5–6 d. jis iš JAV karo laivyno eskadrinio minininko stebėjo, kaip Normandijoje išsilaipina jungtinės sąjungininkų pajėgos. Emmonsas įgyvendino čia savo sumanymą įnirtingai kaunantis amerikiečių jėgomis nublokšti priešą ir užimti Žaliąjį paplūdimį, vieną iš Omahos paplūdimio sektorių, kur jis išsilaipino birželio 11 d.

papildė Hegelio *Estetika*, 1920 m. pasirodė Georgo Lukàcso veikalas *Romano teorija*. Hegelio *Estetikoje* kur kas plačiau aptariamos meno istorijos temos, kiekviena tema nagrinėjama civilizacijos istorijos kontekste, o akademinei kritikai buvo svarbu tik išdėstyti temas tam tikra seka. 1755 m. Winckelmannas pavadino menininką idealių formų kūrėju, tačiau XX a., paneigus klasikinį iliuzionizmą, ši koncepcija nepasitvirtino net realistinėje kūryboje. Menui perėjus veidrodinio atspindžio, vėliau jam primestos autonomijos etapus, baigėsi ir jo vaikystė. Avangardistų kūryboje vaikai nefigūruoja, vaiką galima pamatyti nebent Picasso kūriniuose arba kaip vaiką-mašiną (turimas galvoje suaugusiųjų menas).

XX a. pirmoji pusė – rėkiančių kontrastų, rafinuotos kultūros ir barbarizmo laikotarpis. 1933 m. į valdžią atėjo Adolfas Hitleris, Kinija ruošėsi Ilgajam žygiui. 1937 m. Paryžiuje buvo surengta pasaulinė paroda ir vyko pasirengimas kruviniausiam pasaulio istorijoje karui. Kai Sovietų Sąjunga atsiribojo nuo pasaulinės kultūros, JAV, nepaisant to, kad vėliau įsivėlė į konfliktą, imigravusių iš Europos menininkų dėka tapo pirmaujančios kultūros šalimi, iš jos į pokario Europą siūbtelėjo amerikietiškosios kultūros banga.



Joseph Cornell, *Muilo burbulo forma*, 1936 (Wadswortho biblioteka, Hartfordas, Konektikutas). Pritapęs prie siurrealistų, Cornellis 1936 m. dalyvavo Niujorko MOMA parodoje *Fantastinis menas, dada ir siurrealizmas*. Tai pirmasis serijos *Burbulo formos* kūrinys. Niujorke jis susipažino su Marceliu Duchamp'u, pastarojo *Dėžutė lagamine* įkvėpė sukurti seriją *Muziejus*. Dėžutės vienodos, tačiau jų turinys nevienodas, „efemeriškas". Savo kūriniams pagražinti Cornellis naudojo įvairiausius daiktus. Nors iš JAV niekada nebuvo išvykęs, jį visada traukė svetimi kraštai (dėl to jo kūriniuose galima išvysti žemėlapių), ypač Europa, kurią pažinojo iš Baudelaire'o, Nervalio, Rimbaud, Mallarmé poezijos. Būdamas vienas stipriausių to meto avangardistų, jis jautriai reagavo į tragiškus to laiko įvykius, tai atsispindi ir jo kūrinyje *Juodasis medžiotojas* (1939, privati kolekcija).



Oskar Kokoschka, *Kodėl mes kovojame,* 1943 (Meno rūmai, Ciurichas). Kokoschka dalyvavo Pirmajame pasauliniame kare, buvo sunkiai sužeistas rusų fronte. Šis paveikslas – kandi alegorija, asociacija su Nukryžiuotuoju. Vokiečių pramonininkas Schachtas ir britų bankininkas Montagu Normanas apsupti nacistinių vėliavų, pirmame plane ironiškai šypsosi Voltaire'as. Šiuo paveikslu autorius išreiškia panieką Bažnyčiai ir kapitalizmui.

Artėjant Antrajam pasauliniam karui (viena iš jo priežasčių – sąjungininkai buvo per silpni, kad sutrukdytų Hitleriui sulaužyti taikos sutartis), siurrealistai iš Europos emigravo į JAV, ten juos pasitiko dar 1912 m. emigravęs Marcelis Duchamp'as. Jų kūrybos įtaka JAV menui didžiulė. 1936 m. Moderniojo meno muziejuje Niujorke jie surengė parodą *Fantastinis menas, dada ir siurrealizmas.* Tai buvo savotiškas atsakas į Paryžiuje surengtą parodą *Siurrealistiniai daiktai.*

Dripingo techniką, kurią naudojo Jacksonas Pollockas, tiesiogiai įkvėpė Massono automatinė rašyba. Massono kūrybai įtaką darė indėnų menas, o Josephas Cornellis savo *shadow boxes* („šešėlių dėžutės") panaudojo Marcelio Duchamp'o *Dėžutės lagamine* sistemą, tik papildė ją. Į Amerikos abstrakcionistų gretas Niujorke įsiliejo Mondrianas, Léger, Moholy-Nagy, į architektų – vokiečiai Walteris Gropius ir Miesas van der Rohe.

Kiti menininkai, priešingai, stojo į kovą, išėjo į Svetimšalių legioną (Richardas Lindneris, Hansas Hartungas, Nicolas de Staëlis). Olivier Debré žuvo vaduojant Paryžių.

Kultūros ir civilizacijos sąvokos nustojo būti krikščioniškos Vakarų visuomenės monopoliu, jos ėmė skverbtis ir į kitas sritis, šį reiškinį paspartino visuotinė dekolonizacija. Daug mokslininkų, tarp jų ir Claude'as Lévi-Straussas, tyrė primityvias kultūras, bandė įžvelgti žmonijos universalumą, sužlugdytą konfliktų.

ANTRASIS PASAULINIS KARAS



Paul Nash, *Kautynės Anglijoje,* 1940 m. rugpjūtis–spalis (Karo muziejus, Londonas). Antrojo pasaulinio karo metais Nashas tarnavo Karališkosiose oro pajėgose, sunkiai sirgo. Nashas, magiškojo realizmo atstovas, simbolistine maniera vaizduoja bombardavimo scenas, lėktuvai tapatinami su paukščiais. Šiame paveiksle vaizduojamas vokiečių lėktuvų antskrydis prie Temzės žiočių. Baltų dūmų arabeskos ir griežtų formų lėktuvai dešinėje sudaro kontrastą.

Menininkai jau ne tiek žavėjosi Afrikos ir Okeanijos menu, kiek stengėsi asimiliuoti Afrikos ir Okeanijos kultūrą į Vakarų kultūrą, kad pastarąją pagyvintų.

To meto avangardistų – dadaistų, siurrealistų, futuristų, abstrakcionistų – pastangos parodyti visuomenės veidmainiškumą buvo bergždžios, tačiau jie praskynė kelią mokslui – meno istorija tapo sociologų, antropologų ir etnologų tyrimų objektu.

Galimybę studijuoti menininkų kūrybą labai apribojo komunistiniai režimai. Komunistai oficialiai pripažino tik socialistinį realizmą, kultūros pokyčiai jiems nerūpėjo.

Radijas, be kurio nebūtų buvę įmanoma sutelkti masių, ir televizija (pirmoji transliacija įvyko 1936 m.) labai susilpnino vaizduojamojo meno pozicijas, net siurrealizmo ir abstrakcionizmo, pasižyminčių gyvybingumu.

Po Antrojo pasaulinio karo susiformavo kelios abstrakčiojo meno kryptys: lyriškasis abstrakcionizmas, *Réalités nouvelles, Abstraction-figuration.* Žymiausi pokario abstrakcionistai: Nicolas de Staëlis, Jeanas Fautrier, Hansas Hartungas, Pierre'as Soulages'as, Maurice'as Estève'as, Jacksonas Pollockas, Markas Rothko, Willemas De Kooningas, Frankas Stella. Dailininkai, atstovaujantys grupei *Supports-Surfaces,* itin didelę reikšmę teikė pačiam kūrinio pagrindui, *action painting* atstovai ir ypač brutaliojo meno propaguotojas Jeanas Dubuffet (1901–1985) neigė molbertinę dailę, dailininkai Yves'as Kleinas ir Lucio Fontana savo monochromatiniuose paveiksluose bandė pavaizduoti tuštumą.

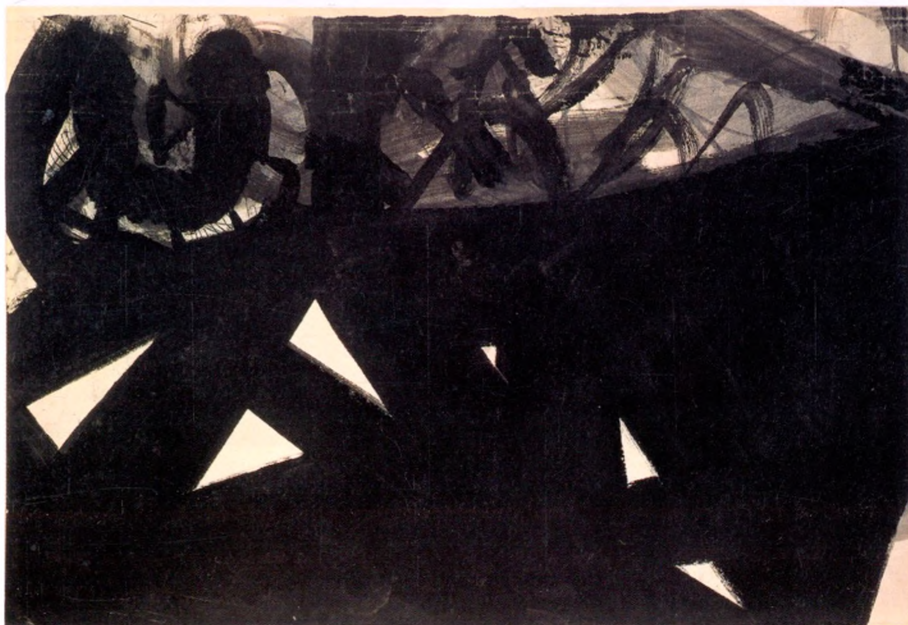
Karai, o Prancūzijoje trys lemtingi žodžiai „darbas, šeima, tėvynė" rafinuotai griovė Vakarų krikščioniškosios civilizacijos pamatus, nors avangardistai didvyriškai stengėsi diegti gyvenime etines ir estetines normas. Iš pradžių buvo nelengva, tačiau apokaliptiniu 1905–1945 m. laikotarpiu šios idėjos žmonėms buvo reikalingos kaip dvasinė atspara. Prarastųjų iliuzijų laikotarpiu buvo pradėta egzistencialistiškai abejoti žmogaus laisvės idėja (tai atsispindėjo ir rašytojo egzistencialisto Jeano Paulio Sartre'o 1943 m. išleistoje knygoje *Būtis ir nebūtis*), didėjo pesimizmas, formavosi absurdo filosofija.

Dinamiškumas, polėkis, būdingas XX a. pradžios menininkams, ieškojusiems naujų išraiškos formų, išblėso; negana to, daugėjant masinės informacijos priemonių, mene ėmė stiprėti heteronominės tendencijos, pagausėjo dekoratyvumo elementų.

Nors daugelio neoplasticistų etinės pažiūros grindžiamos deontologija, jų kūryboje atsispindi ir atomo eros artėjimas – daikto esmę stengiamasi perteikti abstrakčiomis vertikalių ir horizontalių linijų kombinacijomis.

Didžioji XX a. pirmosios pusės pamoka pirmiausia turėtų būti tuomet iškilusi meno problemikos, to laikotarpio džiaugsmų ir baimių atspindėjimo būtinybė, o tai negali būti išreiškiama padrąsinamais ikonografiškais prasimanymais – tai privalo tapti, kaip ir žmogiškosios egzistencijos klausimas, kova su nežinia.

Olivier Debré, *Dachau negyvėlis,* 1945, grafitas ir juodas guašas (MNAM, C. G.-P., Paryžius). Debré Paryžiaus dailės akademijoje baigė architektūrą, nuo 1942 m. kūrė grynai abstrakcionistinius paveikslus, santūriomis meninėmis priemonėmis išreiškė jausmus. Šiame paveiksle parodytas karo ir koncentracijos stovyklos tragizmas. Juodos ir baltos spalvų darna primena Rytų dailininkų kūrinius. Po karo Debré liko ištikimas abstrakcionizmui, sukūrė labai didelio formato lyrinių paveikslų, kuriems būdingos ryškios spalvos.



ANTRASIS PASAULINIS KARAS



Hans Hartung, *T. 1938 .32,* 1938 (privati kolekcija; *Ph. © J. Dubout/Galerie Daniel Gervis, Paris).* 1935 m. Hartungas buvo priverstas išvykti iš Vokietijos, padedamas Jeano Héliono ir Henri Goetzo, jis apsigyveno Prancūzijoje. 1939 ir 1943 m. Hartungas tarnavo Svetimšalių legione; mūšyje prie Belforo jis buvo sunkiai sužeistas, prireikė amputacijos. Hartungas nuo vaikystės mėgo piešti, siaučiant audrai, per vieną vakarą gebėdavo sukurti *Blitzbücher,* t. y. „greitknygę". Ištiktas negalios, sukūrė daug abstrakčių itin niūrių paveikslų. Paveikslų pavadinimuose Hartungas nurodo tik techniką, sukūrimo metus ir eilės numerį. Šio paveikslo pavadinime raidė T reiškia „drobė" (pranc. *toile – vert. past.);* 1938 – sukūrimo metai, 32 – eilės numeris. Čia fonas šviesus, detalės išryškėja natūraliai, tačiau vėliau stilius pasikeitė: fonas tapo tamsus arba juodas, jame atsirado labai šviesių tonų arba vien baltas šviesos spindulys. Hartungas buvo vienišas, gyveno tik savo kūryba.

ŠIUOLAIKINIS MENAS

Jean Louis PRADEL



ĮVADAS

Pats kilniausias grožis nepakeri iš pirmo žvilgsnio, neužlieja nevaldoma ir svaiginančia banga (kuri sukelia lengvą pasišlykštėjimą), bet įsismelkia lėtai lėtai, jį nejučia nešiojiesi savyje, kol vieną dieną ilgai tūnojęs slapčiausioje širdies kertelėje iškyla svajose, užvaldo nuo galvos iki kojų, užtvindo ašaromis nostalgijos širdį – akis. Ir kokia gi ta nostalgija, sužadinanti grožio vaizdą? Ilgesingą svają būti gražiems: vaizduojamės, kad grožis užtikrina laimę. Bet mes labai klystame.
Nietzsche, *Antžmogis*, 1878-1886

XX a. antrosios pusės menas daugialypis, painus ir dinamiškas. Sparčiai plintantis, balansuojantis tarp grožio ir klaikybės. Artimas ir kartu nutolęs, jis žaidžia gyvenimą, tiksliau, išlikimą, nuolat konfliktuodamas su pačiu gyvenimu. Tapęs socialinio, kultūrinio, institucinio ir ekonominio pasaulio įkaitu, menas, vis savitesnis ir savitesnis, kaip niekad anksčiau propaguojamas, demokratizuojamas ir medijuojamas. Šiuolaikinis menas pirmąkart per visą ilgą meno istoriją įtraukė tiek daug skirtingų ir taip plačiai po pasaulį išsibarsčiusių menininkų. Intelektualinių, politinių ir finansinių spekuliacijų objektas – menas ir jo įvairovė – triumfuoja prieš patį bukiausią abejingumą ir vienus žavi, antrus provokuoja, o trečius įvelia į aistringų ginčų sūkurį.

Nuo to laiko, kai trumparegė teisėjų minia pasmerkė šiuolaikinį meną atsikovoti plotus, kuriuos tvirtai savo gniaužtuose laikė tradicija ir praktinė patirtis, menas nesiliauja keitęs pasaulio tvarkos ir vaizdo. Menininkai laisvai kuria paradoksus ir nesibaigiančiomis užgauliomis manipuliacijomis tyčiojasi iš akivaizdžiausių prieštarų. Šiuolaikinis menas, tas neprilygstamas švaistūnas, mėgaujasi savo paties gausa ir nekreipia dėmesio į kultūros estetines kategorijas ir hierarchinį etiketą!

Šiandien menas esti visur. Nepripažįsta nei krantų, nei sienų. Vaizduojamųjų menų sąrašą, kurį tradiciškai sudarė architektūra, tapyba, skulptūra ir graviūra, papildė fotografija, kinas, dizainas, naujosios medijos ir 6-ajame dešimtmetyje hepeningo pažadėtos emancipacijos kontekste gimusios įvairios instaliacijos ir asambliažai, kaip juos pavadino Ange'as Leccia. Išraiškos priemonių daugėja, o pertvaros tarp jų tirpsta. Atrandami nauji ir atgaivinami seni būdai suteikti formą ir ją paryškinti, „pasirašyti" kūrinį ir jo projektą, iš anksto įsivaizduoti įspūdį laiko ir erdvės atžvilgiu, sukurti savitą žiūrovų ir eksponuojamų daiktų dermę. Menas, nors ir neturintis didelio autoriteto, net pavadintas antimenu, nesiliauja didinti savo įtakos pasauliui ir būti jo sudėtingumo atspindys.

XX a. antrosios pusės meną sudėtinga apibūdinti vienu apibrėžimu. Šiuolaikiniu vadinamo meno kūriniai nuo visų ankstesniųjų skiriasi eks-

Cy Twombly



Roma, 1964, piešinys, spalvoti pieštukai, popierius, 50 × 60 cm (privati kolekcija). Menininko rašto ar paprasčiausio brūkšnio linija nutrūksta ir vėl prasideda, pranyksta ir vėl išryškėja tarsi seismografo pėdsakai ar neregio piešinys. Tai manipuliacijų kultūrinėmis nuorodomis ezoterika, anot Roland'o Barthes'o, tai „rašinėjimas pasvirusiu raštu, kuris krinta, smulkiai lyja, padengia popieriaus lapą, kaip žemę aptraukia velėna, tai primena braižinėjimą iš nuobodulio, siekį vizualizuoti laiką, perteikti jo virpėjimą..." *Ph. © Galerie Di Meo/T*

1928 m. Leksingtone, Virdžinijoje, gimęs Cy Twombly priklauso amerikiečių ankstyvojo abstrakčiojo ekspresionizmo pokario kartai. Rauschenbergo kvietimu jis 1951–1952 m. studijavo *Black Mountain* koledže, ten sutiko daug niujorkietiškojo avangardizmo atstovų: muzikantą Johną Cage'ą, šokėją ir choreografą Merce'ą Cunninghamą, taip pat Jacksoną Pollocką, De Kooningą, Barnettą Newmaną, Robertą Motherwellą ir Franzą Kline'ą.

Tokioje maištingoje aplinkoje automatinis rašinėjimas buvo vienas drąsesnių būdų, padedančių išsivaduoti iš nuvylusio ir laiko dvasios nebeatitinkančio estetinio konformizmo. Cy Twombly teigė: „Šiandien kiekviena linija yra konkretus tos linijos vidinės istorijos pavyzdys. Ji nieko nepaaiškina. Ji įkūnija pačią save. Linija ne iliustruoja, o turi būti suprantama kaip jos pačios išraiška."

Nuo 1957 m. apsigyvenęs Romoje Cy Twombly kūrė didelius ciklus, kuriuose autobiografija, nuorodos į klasikinę kultūrą ir eskizai su aliuziškomis citatomis „pasirašomi" tuo pačiu braižu – vienas kitą seka drebantys ir drąsūs brūkštelėjimai. Iš pradžių jo piešimo manierai būdingi suspausti ir konvulsiški *graffiti*, vėliau menininkas it pašėlęs kūrinį margina lyg kokį juodraštį, o galiausiai apgalvoti potėpiai maišomi su žaibiškais brūkštelėjimais. Jis dažniausiai piešė ant popieriaus grafitu, spalvotais pieštukais, kreida, spalvikliais ir aliejiniais dažais. Tarp ryžto ir dvejonės valingas veiksmas užleidžia vietą atsitiktinumui, neraštingumo ženklai yra greta su subtilios erudicijos likučiais, emocijų bei aukštų siekių pėdsakais ir jų anonimiškumas atveria kelią nesulaikomam *ego* prasiveržimui. Šis *ego* apsaugojo aristokratišką kūrinį nuo mados vėjų, judėjimų ir regioninių mokyklų įtakos.

travagantiškumu. Pavyzdžiui, architektas Normanas Fosteris suprojektavo stiklinį ir detalėmis neperkrautą Honkongo banką, dizaineris Shiro Kuramata *Geismų tramvajaus* gležnosios herojės garbei sukūrė *Panelės Blanšos krėslą,* Danas Flavinas – neonines instaliacijas, Tony Smithas – juodąjį kubą, Nam June Paikas pakeitė televizoriaus monitorių, Cy Twombly skylėtoje drobėje piešė *graffiti,* Pierre'as Soulages'as išgavo švytinčią poliptiko monochromiją, Richard'as Baquié panaudojo automobilio karkasą, Wolfgangas Laibas – surinktas žiedadulkes, Jonathanas Borofsky išjudino milžinišką marionetę, Yannis Kounellis eksponavo tamsoje trypiančius gyvus žirgus, o Jeffas Wallas sukūrė spindintį diapozityvą.

Nuo tada, kai impresionizmas išjudino tvirtą meno tradiciją, menininkai griežtai nebesilaiko normų, suabejojama turinio, kaip meno objekto, tikslingumu, imama tepti potėpius vieną šalia kito, sureikšminamas pats meno kūrimo procesas, iš dailės kūrinių padvelkia santūrumas, o pats meno pasaulis atrodo apimtas svaigulio bangos. Nepataisomai įtrūkęs, suyra nupiešto paviršiaus vientisumas.

Perversmas įvyko ir Vakarų meno istorijoje – homogeniškumas žlugo. Pro renesanso pravertą uždangą matyti nebūtis. Atsiranda materialios formos paveikslas su akivaizdžiu nematerialiu kvietimu į tuštumą. Tuomet ir prasideda kvapą gniaužiančios lenktynės. Menininkai naudojasi visomis teisėmis, griebiasi visų meninės raiškos priemonių, pažeidžia visus tabu, sujaukia gero, kultūringo elgesio normas, peržengia visas ribas, žvalgosi ir kiekvieną dieną užkariauja naujas erdves.

XX a. pradžioje Braque'as ir Picasso koliažuose panaudojo realaus pasaulio fragmentus. Spalvoto popieriaus ar vakarinio laikraščio skiautės, kaip gatavos detalės *(ready-made),* pradėtos imti iš kasdienio gyvenimo. Į svetimą žemę atvykę imigrantai širdyse atsinešė profanišką tapybą ir ji pasireiškė skoliniais iš tolimųjų kultūrų bei pirmykščių menų. Šie šventvagiški nukrypimai nuo tradicijos taip pat pažeidė visas ribas. Pradėta kalbėti apie individualios saviraiškos heterogeniškumo ir pasaulio chaoso dermę. Atsivėrė beribis eksperimentų laukas. Ant visomis jėgomis išsikovotos laisvės pjedestalo užkeltam kūrėjui mainais į viską, ko nuo šiol reikalaujama iš jo, ar nieką iškyla pragaištingi išbandymai, ir tik nuo jo narsos priklauso, ar jis prisiims riziką ir pasiruoš galimiems praradimams.

Kad būtų užtvenktas toks kūrybinis proveržis, netrukus buvo nustatytos žaidimo taisyklės. Avangardizmui teko užduotis patenkinti progresyviąją istorijos viziją, kol ji dar nepasuko žlugimo link dėl menkų, visa griaunančių negarbingų interesų ir spekuliacijų, pasikartojančių kaip drabužių mada kas dešimtmetį, porą metų, kasmet ar tam tikru metų laiku. Atrodo, meno aktualijos paklūsta rinkos reikalavimui atsinaujinti, kai pageidavimas ko nors nauja tampa hegemonija.

Visų šių procesų tironija buvo taip įsigalėjusi, kad užtemdydavo tokiose lenktynėse nedalyvaujančios kūrybos istorijos puslapius, nes jose buvo vertinama pagal normatyvines schemas ir nugalėdavo tik „novatorių" nekantrumas, arogancija ir įsiūtis. Dėl tokio bėgimo prieš laikrodžio rodyklę pranašų ir jų revoliucijų ambicijos gana kuklios: buvo pasitenkinta administraciniu leidimu realizuoti kūrinį ir skubotais Lépine'o pseudokonkurso apdovanojimais. Galiausiai po Monet katedrų amžiaus atėjo Andy Warholo serijų era, kai tapybai tapo svarbesnė ne natūrali dienos šviesa, bet prekybos centrų apšvietimas. Warholas, pripažintas pramogų versle, savo pramoniniame *Factory* („Fabrikas") žiniasklaidos stiliumi nieko nepaisydamas spausdino sriubos dėžučių serijas ir žvaigždžių portretus, suko filmus, organizavo roko koncertus, *happy few* įvykius ir leido žurnalą *Interview.*

Šiuo laikotarpiu Niujorkas, kurį 1936 m. Le Corbusier pavadino „pasaulio sostine be sienų", patvirtino tendenciją, kad meno sostinės perkeliamos į vakarus: jis perėmė estafetę, pradėtą Atėnuose ir perduotą Romai, vėliau Paryžiui, kurį Walteris Benjaminas buvo paskelbęs XIX a. sostine. Tačiau problema ta, kad toks absoliutus ar efemeriškas JAV pranašumas mene palieka Vakarų kultūros pėdsakus ir labai priklauso nuo šalies prestižo, kuris, deja, labai nukentėjo dėl Vietnamo karo. Galiausiai Amerika liovėsi pirmauti šioje srityje dėl nuosmukio ir kūrybiškumo perkaitimo.

Vaizdai iš *Zeitlos* ekspozicijos: **Carlo Andre, Richardo Longo** ir **Richard'o Serra** darbai, Berlynas, 1988. Ši paroda buvo Haraldo Szeemanno atsakymas prabėgus šešeriems metams po Berlyne Christo Joachimido ir Normano Rosenthalio suorganizuotos parodos *Zeitgeist,* kuria buvo siekiama propaguoti grįžimą prie neoekspresionizmo. Jaučiamas laikotarpio dvasiai priešingas monumentalių, tylių, hieratinių ir paslaptingų kūrinių ilgaamžiškumas: šie kūriniai, neturintys konkrečios paskirties, surinkti tam, kad perteiktų didingo šiuolaikinio meno pastovumą. *Ph. © H. Yamamoto/T © ADAGP, 1999*



ĮVADAS

JAV Vakarų pakrantė tapo nauju planetos traukos centru, įtaka pasklido ir po kitas teritorijas palei Ramųjį vandenyną, be to, aktyviai reiškėsi klestintys metropoliai. O dykumose, kurias vėliau išgarsino žemės menas ir taip brangino Jamesas Turrellis, tuomet dar tvyrojo ramybė.

Už JAV sienų viskas judėjo: galvą pakėlė Pietūs, apartheido ir kolonializmo atsikračiusioje Afrikoje vėl buvo galima kalbėti apie meno dabartį, Rytai išsivadavo iš bloko, kuris ilgą laiką laikėsi vakarietiškojo meno nuošaly, įvairove išsiskiriančiuose Tolimuosiuose Rytuose Kinija ir Korėja drąsiai stojo prieš Japonijos viešpatystę, o Europoje, kaip ir visur kitur, vadinamasis tarptautinis stilius patyrė iš letargo miego pabudusių vietinių kultūrų įtaką, kaip atsvara globalizacijos procesui atsirado plati tautinės tapatybės apraiškų paletė.

Kūrinyje perteikiamas atskiras, besitęsiantis, neapibrėžiamas įvykis dabar kelia baimę kaip niekad anksčiau, nes nepasiduoda masinės visuomenės planavimui, kai kolektyvinės ir statistinės išraiškos anonimiškumas suteikia saugumo ir patogumo jausmą, o individualizmui lieka tik išskirtinio vartotojo veidmainystė ir malonumas. Pereinamuoju laikotarpiu meno scena primena oro uosto neapmuitintų prekių parduotuvę. Šio pragaro šviesoje išdėlioti kūriniai it standartizuotos prekės vilioja veiklių verslininkų elitą įsigyti madingiausių išorinių kultūros produktų. Kai viskas priklauso nuo biržos pokyčių, iliuzija, kad galima pasisavinti meną, kyla vis sparčiau ir lengvabūdiškiau, atsiranda socialinio efekto pridėtinė vertė: *Christie* ir *Sotheby* aukcionuose meno kūriniai kotiruojami, nustatomi jų kursai ir sudaromi geriausių menininkų penkiasdešimtukai.

Kasdien vis plačiau per ekspozicijas-spektaklius ir rekordinę prekybą plintantis menas pasiekia tolimiausias ir labiausiai apriorizmu ir skeptiškumu apsikausčiusias vietoves. Su kolekcija ar be jos, iš marmuro ar tolio, monumento ar paprastos automobilių aikštelės pavidalo, restauruotame paprasčiausios architektūros ar provokuojančiame futuristiniame haiteko pastate įsikūręs muziejus su savo neatsiejama dalimi – gyvuoju menu – staiga tapo reikalingas, privalomas, galbūt net pagrindinis statinys! Balta katedrų fasadų spalva tūkstantaisiais metais „išvarydavo" siaubą keliančias piktąsias dvasias, o dutūkstantaisiais su nuostaba žvelgiame, kaip pasaulį be atokvėpio apraizgo standartinių meno kūrinių prikimštų muziejų, parodų rūmų ir šiuolaikinio meno centrų voratinklis.

Institucija iš karto nubaustų, jei pasireikštų išimtinai nederamas elgesys, užsnūdus ekumeninei autocenzūrai, kuri gerbia švento kultūros naudojimo taisykles. Todėl akademikų tik dėl jų pačių buvimo vertinami meno kūriniai eksponuojami ištuštėjusiose galerijose, į kurias, nepaisant mėginimų privilioti dekoro ir kitomis įmantrybėmis, užklysta retas nuotykių ieškotojas. Daug daugiau dėmesio sulaukia kasdienybę pagal

laisvalaikio liturgiją vaizduojantis reginys, atnešantis sėkmę pramogų ir Disneilendo parkams!

Menas – per daug rimtas dalykas, kad jo valdymas nuo administracinių leidimų gavimo iki paprasčiausio eksponavimo būtų vien „specialistų" reikalas. Nuo tos minutės, kai postmodernizmas iškėlė būtinybę iš naujo apmąstyti daugelį dalykų, *bad painting*, formalias „neo" sroves ir „neatpažintus objektus" iš įvairiausių planetų, per daugybę šviesmečių nutolusių nuo tradicinių kriterijų, kuriais remiantis konformistiškai nustatoma „meno kūrinio" samprata, iki momento, kai idėjos sužlunga kartu su ideologijomis, kai viena po kitos nepasiteisina visos „instrukcijos", norėtume pakviesti skaitytoją drąsiai paklaidžioti gyvojo meno džiunglėse, kur visada galima atrasti ką nors nauja. Turėdamas elementarių žinių, skaitytojas galės su malonumu ir be didesnių pastangų eiti pasitikti emocijų, svajonių, intelektinių pratimų ir tingios palaimos – viso to, ką menas nuo neatmenamų laikų demonstratyviai ar droviai stengiasi sužadinti chaotiškais, gražiais ir gausiais kūriniais, kuriuose lyg kryžkelėje sueina dabartis, praeitis ir kuriama ateitis.

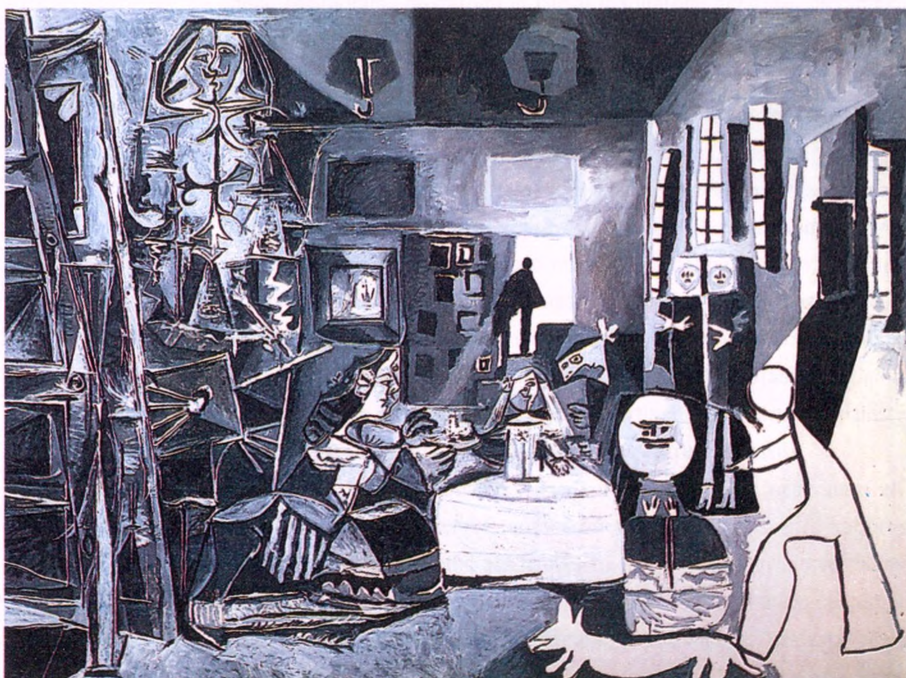
POKARIO METAI (1946–1961)

Kai sąjungininkai išsilaipino Normandijoje ir išlaisvino Paryžių, šis netrukus tapo menų sostine. Kad kuo greičiau pateisintų šį vardą, 1944 m. Rudens salonas skyrė plačią retrospektyvą Pablo Picasso. Kitais metais – Matisse'ui. Tačiau toks „didžiųjų" pagerbimas nepraėjo sklandžiai. Picasso buvo puolamas, kai paskelbė įstojęs į Komunistų partiją; dailės studentų grupė net išmetė pro langą keletą jo drobių. Na ir kas! Picasso dar gyvas būdamas tapo vienu garsiausių dailininkų ir sukūrė visuotinio susitaikymo simbolį. 1949 m. per Pasaulinį taikos kongresą pristatytas ir vėliau gausiai reprodukuotas *Balandis* toli gražu neprimena 1944–1945 m. nutapyto ir dabar Moderniojo meno muziejuje (MOMA) Niujorke eksponuojamo košmariškojo paveikslo *Skerdykla*, kuriame vaizduojama koncentracijos stovyklų apokalipsė. Šis paveikslas akivaizdžiai susijęs su tragiškais Gernikos įvykiais.

Pablo Picasso, *Meninos,* 1957 m. rugpjūčio 17 d., aliejiniai dažai, drobė, 194 × 260 cm (Picasso muziejus, Barselona). Šioje pirmojoje drobėje iš 58 paveikslų dailininkas panaudojo Velázquezo kompoziciją, kuria susižavėjo prieš 60 metų, 1897 m. atvykęs į Madridą. Brolišką ironiją perteikianti neryškių spalvų *Meninų* serija prilyginama Prado muziejaus šedevrui ir laikoma 1955–1956 m. tapytų *Studijų* tęsiniu, kurios taip pat buvo sukurtos toje pačioje Kalifornijos studijoje, Kanuose.
Ph. © du musée/T © Les Héritiers Picasso, 1999

Didieji menininkai

Picasso, kaip ir bet kuriam kitam, išlaisvinimas įžiebė naujo gyvenimo vilčių, jas dar pakurstė gimstamumo bumas *(baby boom)*, ir atsivėrė laimingasis gyvenimo tarpsnis. Tuomet Picasso užmezgė romantiškus santykius su Dora Maar. Jų romanas ypač skaudino Françoise Gilot, kuri padovanojo jam du vaikus ir įkvėpė tapyti gyvenimo džiaugsmu alsuojančius paveik-





Henri Matisse, *Karaliaus liūdesys,* 1952, guašas ir karpiniai, drobė, 292 × 386 cm (MNAM, Georges'o Pompidou centras, Paryžius). Šis paveikslas – ne tik monumentali motyvų sintezė Rembrandto *Dovydo ir Sauliaus* garbei, bet ir paskutinis autoportretas. Matisse'as vaizduoja „liūdną karalių, žavią šokėją ir gitarą brązginantį veikėją". André Verdet jis rašė: „Kuriant šiuos spalvotus karpinius man atrodo, kad laimingai einu žingsniu priekyje to, kas įvyksta vėliau. Tai, kas prasideda ženklu, netrukus atsiduria bedugnėje. O aš ėjau nuo objektų prie ženklų."
Ph. © Succession H. Matisse/T

slus. Palikęs Paryžių Picasso 1948 m. įsikūrė Valuri ir ėmėsi keramikos. Nuo 1946 m. pabaigos, gyvenant prie Viduržemio jūros, nutapytos drobės ir piešiniai šiandien sudaro Picasso muziejaus Antibe pagrindą. Picasso su jam būdinga energija išbandė visas įmanomas raiškos priemones. Pas Mourlot kurdamas graviūras ir litografijas, žavėjosi tauromachija ir nepraleido nė vienos koridos nei Nime, nei Arlyje. Galiausiai susidomėjo skulptūra. Skulptūra *Žmogus ant avino* su didžiausiomis iškilmėmis buvo pastatyta Valuri turgaus aikštėje 1949 m. Nepaisant skulptūros taisyklių, tokius meno kūrinius kaip *Ožka* (1950) ir *Beždžionė* (1962) galima priskirti asambliažo ir suvirinimo meno šedevrams. Praėjus beveik pusei amžiaus po pirmųjų koliažų, taikusis pasaulio kūrėjas sugebėjo iš sudužusių vaikų žaisliukų sulipdyti puikią formą, išaukštinančią motinystę. Picasso buvo drąsus tapytojas, nevengiantis didelių iššūkių. 1952 m. jis pakėlė Matisse'o mestą pirštinę: pastarasis buvo ką tik baigęs dekoruoti koplyčią Vence, o Picasso sukūrė du didelius alegorinius kūrinius karo ir taikos temomis ir po dvejų metų jie buvo pakabinti pasaulietiška Valuri miesto šventove virtusioje XIV a. koplyčioje. Dailininkas pageidavo, kad joje lankytojai su žvakėmis rankose eitų išilgai sienos „kaip priešistoriniuose urvuose". Išskyrus paveikslą *Korėjos žudynės* (1951), kurį perleido savo draugams iš Komunistų partijos, Picasso kūrinius dovanodavo tik muziejams ir meno studijoms.

Vėliau Picasso sėmėsi įkvėpimo iš tokių meno istorijos švyturių kaip Courbet (jo paveikslą *Merginos ant Senos kranto* perpiešė 1950 m.), De-

lacroix (jo *Alžyro moteris* perkūrė 1955 m.), 1959 m. diskutavo su Manet dėl *Pusryčių ant žolės* ir atkartojo kūrinį piešinių, tapybos ir aplikacijų būdu. Bet jo mėgstamiausias dailininkas buvo Velázquezas. 1957 m. jis pasitraukė į Kanus, ten keturis mėnesius atsidėjęs kūrė *Meninų* seriją. Ją sudaro mažiausiai 58 variacijos ir dabar jos yra Picasso muziejaus Barselonoje pagrindas. Po gyvenimo Valuri (1948), Kanuose (1955), Vovnargo pilyje (1958) menininkas galutinai pasitraukė į vienišą sodybą *Notre-Dame-de-Vie* Mužine. Ten jis gyveno vienas su Jacqueline, jai paskyrė prabangią paveikslų seriją su ironiškais religiniais motyvais. Šie paskutiniai kūriniai, kuriuose grįžtama prie dailininko ir jo modelio erotinių variacijų temos, persmelkti vėlyviausių autoportretų patetiškos ironijos. Picasso mirė 1973 m., keletu mėnesių anksčiau, nei Avinjono popiežių rūmuose buvo atidaryta nuo 1970 m. rugsėjo iki 1972 m. birželio nutapytų 201 paveikslo paroda. Nepaisant René Charo pratarmės, ji specialistus nustebino ir nuvylė. Po šios paskutinės mįslės menininkas buvo palaidotas Vovnarge, Cézanne'o pamėgto Šv. Viktorijos kalno papėdėje, labiausiai šešėlyje paskendusioje šiaurinėje pusėje.

Henry Matisse'as taip pat nutolo nuo Paryžiaus. Nuo 1938 m. jis apsistojo *Grand Hôtel de Cimiez,* Nicoje. Tuoj pat išmušė savo kambarį šypsenomis ir moteriškais kūnais tarsi drąsiai žvelgdamas į akis karo grėsmei ir bandydamas atsispirti šešėliams. Kurdamas šį *Šviesųjį kambarį* Matisse'as priėmė dar XVII a. pradžioje La Touro, kuris tapė liepsną ir žaidė šviesos variacijomis, mestą iššūkį. Pavargęs, išsekęs, kankindamasis dėl to, kad ranka nebenori laikyti teptuko, 1947–1948 m. jis vis dėlto nutapė *Interjerų* seriją, bet dažniau imdavosi guašo ir aplikacijų. Originaliai iliustravęs Henry de Montherlant'o *Pasifają,* Ronsard'o ir Karolio Orleaniečio poemas, 1943 m. į Vencą pasitraukęs Matisse'as staiga paskleidė žinią guašo aplikacijų technika sukūręs dvidešimt paveikslų. Juos pristatė 1947 m., pavadinęs laisvę skelbiančios muzikos – *Džiazo* pavadinimu. Juose Matisse'as su džiaugsmu supina atsiminimus iš kelionės į Taitį ir spalvų žaismą. Po tokių spalvingų kūrinių Gailestingosios Dievo Motinos bažnyčiai Asi padovanojo daug santūresnį ir kuklesnį *Šv. Dominyką,* o 1951 m. atsidėjo dominikonų koplyčios Vence statyboms ir puošybai. Čia ir braižas, ir spalvos buvo išgryninti kaip niekur kitur, kad kuo geriau su egzaltuotu nuoširdumu perteiktų malonę. 1952 m. nutapyti paveikslai *Mėlyni nuogaliai, Sraigė* ir *Karaliaus liūdesys* sudaro stulbinantį triptiką, didžiausių pasaulio grožybių sąrašą, nepaisant įkyrių ir chaotiškų išpuolių prieš juos: geismas, spalvų Babelis paprasto pilvakojo moliusko pavidalu ir susitaikymo spektaklis garantuoja šiam kūriniui amžinybę.

Fernand'as Léger po penkerių savanoriškos tremties metų JAV 1947 m. grįžo į Prancūziją kaip nugalėtojas. Stebint jaunų Marselio dokininkų maudynes aplink laivą, kuriuo 1940 m. spalį keliavo į Niujorką, Léger



Fernand Léger, *Laisvalaikis,* 1948–1949 (Louis Davido garbei), aliejiniai dažai, drobė, 154 × 185 cm (MNAM, Georges'o Pompidou centras, Paryžius). Norėdamas pagerbti Muitininko Rousseau *Artileristus,* Léger šį paveikslą atvirai dedikavo Davidui, nes mėgo jo „antiimpresionizmą". Šiuo monumentaliu, taikiu, švelniu ir moderniu paveikslu be šešėlių ir perspektyvos dailininkas tarsi sustiprino savo žodžius: „Tik pažiūrėkite, koks gražus mūsų pasaulis. Naujasis menas atneša taiką ir laimę!
Ph. H.-Josse © Photeb/T © ADAGP, 1999

kilo mintis, kad galima peržengti paveikslo rėmus. Nuo to momento jis, nepaisydamas svorio jėgos dėsnio, mėtė figūras visoje piešinio erdvėje. Susižavėjęs niujorkietiška naktimi, jis aiškiai atskyrė fono spalvą nuo paties piešinio ir taip sukūrė „elastinį paviršių", jame tapė akrobatus, dviratininkus ir muzikantus. Tik grįžęs į Prancūziją, jis, kaip ir Picasso, įstojo į Komunistų partiją ir įsipareigojo kurti tik visiems suprantamą meną populiariomis temomis.

1924 m. Léger sukurto filmo *Mechaninis baletas,* kuriame susipina prieš ketverius metus sukurtas animacinis piešinys, jo draugė Kiki, Monparnaso mūzos ir pramoninių objektų fragmentai, veikėjas trokšta išbandyti visas raiškos priemones ir padėti *Ésprit nouveau* pagrindą, tačiau jis vis dėlto labiau linkęs grįžti prie senovinių technikų, kurios vienintelės tinka monumentaliajam menui ir turi būti naudojamos architektūroje ir modernaus miesto statyboje. Siekdamas praskaidrinti niūrią miestietišką aplinką (iki 7-ojo dešimtmečio gatvėmis važinėjo juodi automobiliai ir vaikščiojo tamsiai apsirengę žmonės), Léger didelėmis spalvotomis raidėmis ant dar netinkuotų namų fasadų išrašė aperityvų pavadinimus! Nuo 1949 m. Biote jis pasinėrė į keramiką ir vitražų kūrybą. Po metų sukurta polichrominė skulptūra iš akmens *Vaikščiojanti*

Jeanas Dubuffet



Trotte la houle („Bangavimas"), 1964, aliejiniai dažai, drobė, 89 × 116 cm (privati kolekcija). Šiame paveiksle iš *Hourloupe* ciklo, kuriam Dubuffet paskyrė 12 kūrybos metų (1962–1974), atsisakoma tokių išraiškos priemonių, kurios „paprastai nebūdingos menui", siekiant trispalvių brūkšniuotų ir vienspalvių figūrų tapybinės ekonomijos. Šiose erdvėje išplintančiose margintose dėlionėse, kurios atspindi visuotinio meno paieškas, apstu įvairiausių pasaulio realijas simbolizuojančių kasdienių motyvų.
Ph. L. Joubert © Photeb/T © ADAGP, 1999

1901 m. Havre gimęs Jeanas Dubuffet įstojo į Juliano akademiją, bet kitais metais metė estetikos mokslus. Jis ieškojo tokio meno, „kuris būtų visiškai nepanašus į meną tikrąja to žodžio prasme". Dubuffet buvo atsisakęs tapybos ir 1930 m. vertėsi vynininkyste Bersi. Po trejų metų mugės įgriso, ir jis vėl paėmė teptuką, svajodamas piešti kino filmų reklamas. 1937 m. Dubuffet antrąkart metė tapybą. Galiausiai, sukaupęs pakankamai turto, galutinai pasinėrė į kūrybą (perėmė Maxo Loreau ekspresiją), o visus ankstesnius kūrinius sunaikino.

1943 m. sausį pasirodė Dubuffet *Asmens sargybiniai*, vėliau *Mirobolus, Makadamai ir kompanija, Hautes Pâtes,* taip pat metro serija su *Kita sostinės pusė*. 1946 m. išleido Katalogą visokių žanrų mėgėjams. 1947–1949 m. buvo triskart nukeliavęs į Sacharą. 1950 m. nutapė *Moterų kūnus*.

Vėliau Dubuffet atsiskleidė kaip aistringas brutaliojo meno šalininkas. Šis menas dailininką žavėjo tuo, kad jam nereikia jokių užuominų apie meno istoriją, kad jam nerūpi grožio perteikimas. Tokia dvasia nutapytą kolekciją Jeano Paulhano padedamas eksponavo *Gallimard* leidyklos paskolintoje nedidelėje patalpoje Paryžiuje. Ten daugelį metų buvo galima susipažinti su jo kūryba, vėliau kolekcija buvo perkelta į Lozaną.

Dubuffet mėgo tokias medžiagas, kurios „paprastai neatrodo labai meniškos": žemė, derva, medžių lapai, drugelių sparnai, kempinės, įvairios nuolaužos jo paveiksluose randa savo vietą.

Nuo 1962 m. dešimtmetį kūrė didelį *Hourloupe* ciklą. Šio ciklo stilius gimė automatiškai rašinėjant tušinuku per pokalbius telefonu. Plokščiame paveikslo paviršiuje įrėžiama daugybė figūrų, jos pamažu išplinta piešinio erdvėje. 1966 m. pasirodė pirmosios vinilu dažytos skulptūros iš polistireno: *Stulpai, Bokštai, Medžiai*. Šios skulptūros, turinčios daug bendra su *Hourloupe* ciklu, vientisose erdvėse praeiviui po kojomis sukuria žemės kreivumo įspūdį – atrodo, kad tuoj neteksi

pusiausvyros. Paryžiuje išlikę du šio laikotarpio kūriniai: *Figūrų bokštas*, atidengtas 1988 m. Sen Žermeno salos sode (Isi le Mulino), ir *Villa Falbala* (Perinji prie Jero). Kitos monumentalios skulptūros sukurtos Niujorko Manhatano bankui ir Oterlo Kröller-Müller muziejui.

1974 m. Dubuffet grįžo prie drobės: vieną po kito tapė paveikslus *Paraskaičiai, Pasaulietiškumas, Apribotos vietos, Atminties teatrai, Figūrėlių miestai, Partitūros, Psichomiestai, Netikri miestai* ir *Taikikliai su žibančiais atspalviais*. Paskutinėje serijoje *Niekinis ieškinys*, kurią pradėjo 1984 m., Dubuffet, visai epochai pasipriešinęs dailininkas, realizavo tuščio lauko idėją – abstraktybei artimą meninę formą: „Nėra jokios medžiagos, nieko, tik nenuilstamas energijos protrūkis be jokios apčiuopiamos reikšmės." Dubuffet gyvenimo gija nutrūko 1985 m.



Keturių medžių grupė, Chase Manhattan Piazza, Niujorkas, 1970–1972. Visas šis monumentas sukurtas Perinji prie Jero studijoje. Jo pagrindas – poliesterio maketas. Maketas buvo supjaustytas karšta viela, o tada išdidintas apipilant epoksidine derva ir padengtas baltais ir juodais poliuretaniniais dažais. Galiausiai šis *Hourloupe* ciklo kūrinys buvo laivu nuplukdytas į Niujorką ir pastatytas prieš vieną didžiausių bankų. 10 m pločio ir 12 m aukščio medžių kuokštas vaizduoja virtualybės bangai atviros „dvasinės erdvės" kontūrus, kur susikristalizavo truputis ištisas žemes pasiruošusios užkariauti tapybos.
Ph. © F. Eustache/ Archipress
© ADAGP, 1999

gėlė, kuria užbėgo už akių ateities skulptūros naujovėms, sulaukė didelio susidomėjimo. Bet 1954 m. Léger kūrybą baigė cirku – „besisukančių ratų" šalimi. Tarsi nuspėdamas ateities meno tendencijas, ryžtingai sukūrė šiuolaikinį meną reprezentuojantį paveikslą *Didysis paradas* su stipriomis figūromis, kurių paprastas didingumas išjudina nusistovėjusią kultūrinę hierarchiją. Ne mažiau svarbūs darosi tokie modernaus miesto ramybės drumstėjai kaip žiniasklaida, reklama ir neoninės šviesos. Prieš mirtį, kuri menininką ištiko 1955 m. Žife prie Iveto, jis dar parašė, kad „tik laisvės pojūčio ir tiesos lydimas menininkas galėjo kurti kūrinius, kuriuos įkvėpė jo pastebėtos ir vienatvėje išgyventos naujausios mūsų amžiaus realijos".

Asger Jorn, *Pasiūla ir paklausa,* 1969, aliejiniai dažai, drobė, 130 x 97 cm (privati kolekcija). Grupės CoBrA instinkto jėgai ištikimam Jornui būdingas polinkis į gryną spalvą ir gausią ekspresiją. Jo draugas poetas ir vienas grupės įkūrėjų Christianas Dotremont'as sakė: „Jis darė viską, kad tik nesukurtų meno šedevrų... Per stipriai juokėsi, per stipriai gyveno, per stipriai žaidė."

„Šiuolaikinis primityvistas" Jornas siekia kūryboje atskleisti brutalią kūrinio energiją ir liaupsinti sugrįžimą prie fizinių ir jutiminių meno ištakų. „Tapyti, – sakydavo jis, – tai atverti Pandoros skrynią."
Ph. L. Joubert © Photeb/T

Eklektika ir gausa

Šių didžiųjų menininkų šešėlyje paryžietiškasis meno pasaulis išgyveno nevienalytį pakilimą. Kol „laisvosios formos" tapybos vienovė nesugriuvo, kvietimas laikytis „tradicijos" 1948 m. buvo itin reikšmingas menų žeme tituluotoje Prancūzijoje, kur atsirado dvi svarbiausios šimtmečio srovės: impresionizmas ir kubizmas. Abstrakcionizmas ir ekspresionizmas buvo išbraukti kaip svetimi šiai „tradicijai", kuri turėjo sugrąžinti Paryžiaus mokyklai pirmaujantį vaidmenį. Pasak Pierre'o Francastelio, tik ji viena, nors įvairialypė ir kosmopolitiška, „gali padėti rytdienos menui išsivaduoti iš liguistos germanizmo įtakos". Tokiame kontekste Picasso yra daugiau nei modelis, o didžiulės Matisse'o aplikacijos išryškina, jo paties žodžiais tariant, „romėnų skulptorių didybę". Pasak garsaus amerikiečių meno kritiko Clémento Greenbergo, Matisse'as baigia prancūzų tapybos meno nenutrūkstamą tąsą. Bet iš tiesų tikrieji šio prancūzų meno, atsidavusio peizažui ir intymioms scenoms, „sąmonės formuotojai" buvo Pierre'as Bonnard'as ir Jacques'as Villonas, kadangi Derainas, Vlaminckas ir van Dongenas visiems laikams susikompromitavo 1941 m. dalyvaudami nacių Vokietijoje organizuotoje propagandos kampanijoje. Ši prancūziškoji „tradicija" 1943 m. į vieną parodą Prancūzijos galerijoje padėjo susirinkti tokiems menininkams kaip Bazaine'as, Estève'as, Fougeronas, Lapicque'as, Manessier ir Édouardas Pignonas ir itin supriešino





Pierre Alechinsky, *Mergina ir mirtis,* 1966–1967 (Marion Lefèbre kolekcija, Beverli Hilsas). *Paraščių užrašų* serijai būdinga Kinijos rašalu nubrėžtas taisyklingas kvadratas, o jo viduryje – gryni kliedesiai ir vaiduoklio siluetas. Preciziškais deskriptyviniais ir naratyviniais užrašais komentuojami ir aiškinami kūrinio elementai, piešti akriliniais dažais – šia nauja takia ir greitai džiūvančia medžiaga, kuri leidžia per rekordiškai trumpą laiką nutapyti perėjimus ir perdengimus, šokinėti nuo vieno dalyko prie kito, vaizduoti atsivėrusias bedugnes ar įžūlių nuo grandinės nutrūkusių monstrų gaują! Iš grupės *CoBrA* menininkas perima gaivališkumą, spontaniškumą ir laisvę, o lengvais potėpiais perteikia liguistus vaizdus ir stebina netikėčiausiais veidais. *Ph. © J.-C. Mazur/ Documentation MNAM © ADAGP, 1999*

šventojo meno šalininkus ir besąlygiškai angažuotuosius „sušaudytųjų ir Prancūzijos liaudies partijai".

1947 m. prasidėjus šaltajam karui, įvyko skilimas ir atsivėrė galimybė išeiti į areną blogiems žaidėjams. 1948 m., kai Fougeronas sukūrė *Peintre à son créneau* ir kaip manifestą pristatė drobę *Paryžietės turguje*, Dubuffet kartu su André Bretonu ir Jeanu Paulhanu subūrė grupę brutaliojo meno šalininkų, siekiančių griauti visus estetinius konformizmus. Pasak Dubuffet, tapyti, vadinasi, „pagarbiai ir išradingai panaudoti medžiagas, atsitiktinumus, veiksmus, impulsus ir iš žmogaus praeities iškilusius spontaniškumo proveržius, kai tik šis duoda ženklus".

Tais pačiais metais Paryžiuje susibūrė grupė jaunų menininkų iš Kopenhagos, Briuselio bei Amsterdamo ir pagal valstybių sostinių pavadinimus pasivadino *CoBrA* (sk. *kobra*). Šio gyvūno, kurį mėgsta tapybos ikonoklastai, nuodai simbolizuoja pirmenybę, teikiamą pačiam kūrybos procesui, o ne sukurtam objektui. Trejus metus veikusi grupė produktyviai kūrė ir surengė nemažai parodų. Pagauti spontaniškumo proveržių, kuriuos liudija energingi provokuojančių spalvų potėpiai, Asgeras Jornas, Karelas Appelis, Constant'as, Christianas Dotremont'as ir Pierre'as Alechinsky kūrė peizažus su fantastiniais gyvūnais, gausiomis liaudies ir Ramiojo vandenyno salų meno detalėmis. Jie metė iššūkį „aseptiniam geram skoniui", skelbdami apie atėjimą plastinių medžiagų, „kurios palengva

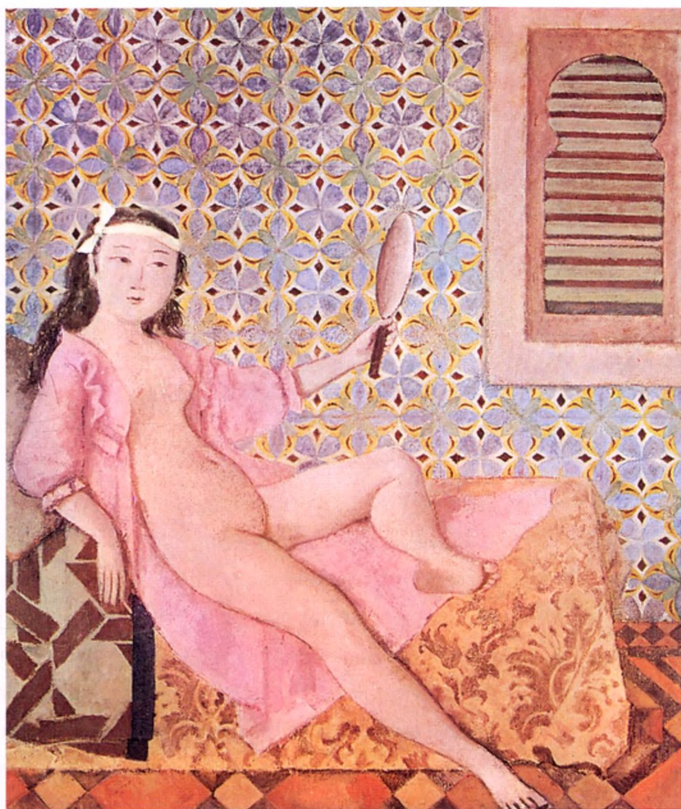
atima iš mūsų galimybę džiaugtis pluoštinėmis medžiagomis", kol 1953 m. Jornas, Dotremont'as ir Guy Debord'as inicijavo tarptautinį situacionistų judėjimą. Tais pačiais 1948 m. Kanados automatistai, vadovaujami Borduas ir Riopelle'io, išleido rankraštį *Globalinė revoliucija,* kuriame liaupsinamas pasąmonės diktuojamas radikalusis abstrakcionizmas.

Nuo 1945 m. René Drouino studijoje eksponuotus Jeano Fautrier *Įkaitus* Francis Ponge'as suprato kaip bandymą perteikti siaubo grožį, o André Malraux ten įžiūrėjo tuometinio skausmo ideogramas. Tais pačiais metais ta pati studija drąsiai rizikavo pristatyti Wolso kūrybą. Jo spalvų projekcijos, dėmės, įdrėskimai, išskutimai ir įpjovimai vinimi, pirštu ar teptuko galu iki širdies gelmių sužavėjo jaunąjį Georges'ą Mathieu. Pastarasis netrukus išgarsėjo kaip vietoje nenustygstantis lyrinės abstrakcijos herojus, savo kūryboje sublimuojantis visos civilizacijos aspiracijas, žinias ir estetikos suvokimą.

Kitas drąsus pirklys Denise'as René savo modisto studijoje 1944 m. (kitąmet kartu su Maxu Ernstu atidarė galeriją) pristatė Vasarely darbus, o 1957 m., užbėgdamas už akių muziejams, – pirmąją Mondriano retrospektyvą. Matignono aveniu įsikūrusioje *Maurs* galerijoje 1945 m. įvyko pirmoji Gegužės paroda. Ši Paryžiaus mokyklos „tribūna" pagerbė Roger Bissière'ą ir suvedė akistaton abstraktųjį peizažizmą ir Gruber realizmą. Čia ypač išpopuliarėjo Nicolas de Staëlis, laviruojantis tarp abstrakcijos ir figūrinio vaizdavimo. Jo svaiginančią karjerą 1955 m. nutraukė savižudybė Antibo gynybinės sienos papėdėje, nuo kurios paskutiniais mėnesiais paleido šimtus paskutinių „tapybos blokų", sukurtų ieškant absoliuto. Tais pačiais metais *Esquise* galerija pristatė Serge'ą Poliakoffą, kitą iš Rusijos kilusį prancūzų dailininką, kuris, apdovanotas retu koloristo subtilumu, propagavo naują abstrakcionizmo kryptį, nutolusią tiek nuo griežtų geometrinių formų, tiek nuo lyrizmo ar veiksmo vaizdavimo.

Galerijų pavyzdžiu pasekė ir muziejai, paskatinti Willemo Sandbergo veiklos. 1950 m. tapęs Amsterdamo *Stedelijk* muziejaus vadovu, jis darbą pradėjo nuo jaunų ir itin nedrausmingų grupės *CoBrA* menininkų parodos. Tai buvo pirmoji didelė šiuolaikinio meno paroda muziejuje. Prasidėjo nauja era, kai muziejus tapo aktyviu realijas atspindinčiu dalyviu, priimančiu antikonformistiškiausias meno formas, bet neatsisakė ir tradicinių savo funkcijų, tokių kaip meno kūrinių kaupimas ir saugojimas. Pamažu muziejai visame pasaulyje atvėrė duris gyvajam menui ir laikinoms ekspozicijoms. Netrukus jie tapo įvykių centru, o tradiciškai konservatyvios institucijos turėjo varžytis nenorėdamos atsilikti nuo mados vėjų.

Reaguodamas į tokį pakilimą, paslaptingas, lyg būtų ne iš tos epochos, Batlhusas įamžino iš XIX a. paveldėtą tapybos tradiciją, kuria sekė Degas, Seurat, Cézanne'as ir Bonnard'as, o jo kūriniams būdinga dviprasmiška jaunų mergaičių erotika ir nediskretiškas intymumas, paradoksaliai



Balthus, *Turkiškas kambarys* (detalė), 1963–1966, kazeinas ir tempera, drobė, 180 × 210 cm (MNAM, Georges'o Pompidou centras, Paryžius). Balthusas savo draugę japonę Setsuko vaizduoja kambaryje, dekoruotame maurų stiliumi, kurį Medici viloje pritaikė Horace'as Vernet. XV a. Italijos Sienos miestui būdingu tapymo būdu ir sentimentaliu dekoru kuriama abejingumo, net nebūties nuotaika, ją dar sustiprina perlamutrinė šviesa. Fono geometrija įrėmina provokuojančius kūno iškilumus, jie iškyla į paveikslo paviršių, o pati herojė abejingai žvelgia į nieko neatspindintį veidrodį. Pasak Pierre'o Jeano Jouve'o, „Balthuso paveiksle yra daug nematoma, net tiek pat daug, kiek ir matoma". *Ph. L. Joubert © Photeb/ T © ADAGP, 1999*

perimtas iš Piero della Francescos ar viduramžių freskų. Šis išsilavinęs dailininkas, nors iš naujo grįžo prie *Sapno* ir *Trijų seserų* temos, tikrąjį pašaukimą atrado piešdamas teatro dekoracijas, būtent Albert'o Camus *Maro* ir *Apgulties* pastatymams. Polinkis į scenografiją atsiskleidė jau paveiksle *Gatvė* (1933), bet labiausiai pasireiškė *Šv. Andriejaus prekybos pasaže* (1952–1954). Šis kantriai ir ilgai pieštas paveikslas suteikė tokį didelį pasitenkinimą nedideliam gerbėjų būriui, kad ministras André Malraux Balthusui net dviem kadencijoms – nuo 1961 iki 1977 m. – patikėjo Medici vilos Romoje direktoriaus pareigas. Šiuose rūmuose Balthusas su pasimėgavimu pakeitė dekorą nuo grindų iki lubų. Galiausiai jis pasitraukė į Šveicarijos kaimo trobelę ir ramiai įgyvendino seną svajonę – aplankyti Artimuosius Rytus.

Šios aristokratiškos ir santūrios asmenybės priešingybė – tikras išdaigininkas Salvadoras Dali. Vienas garsiausių laikotarpio dailininkų gyventi pasirinko Niujorką ir ten tapo didžiausia žvaigžde: reklamavosi įtakingiausiose žiniasklaidos priemonėse, puikavosi iš milžiniškų parduotuvių vitrinų, jo nuotraukos mirgėte mirgėjo populiariausios spaudos puslapiuose. 1948 m., susikrovęs nemenką turtą, grįžo į Europą ir įsikūrė

Port Ligate. Žavėdamasis Meissonier palikimu ir skelbdamas akademinio šedevro pavyzdį kaip vienintelę priimtiną nuorodą, 1951 m. jis nutapė *Kristų*. Prie sklendžiančio kryžiaus prikaltas Kristus, Sūnaus plaukai krinta į Tėvo akį, kuri Dali laikoma Apvaizdos akimi. Po šio paveikslo, kuriame remdamasis asmenine psichoanalize ir visatos pajauta bandė atgaivinti religijos ikonografijos archetipus, Dali kūrė daug malonesnėmis akiai spalvomis. Nuo tada gyvenimą ir kūrybą miešė melu, reklamavo *Lanvin* šokoladą ir vaidino vidutinioką generolo Franco juokdarį.

Europietiškasis atgimimas

Tuo pat metu Prancūzijoje menininkų institucijos siekė neutralizuoti sprogmenį, kurį intelektualūs komunistai su Aragonu priešakyje įmetė į sugriuvusios meno scenos vidurį. 1948 m. Rudens salone buvo pagerbtas prancūziškasis socialistinis realizmas, jo genialusis atstovas André Fougeronas apdovanotas nacionaline Išlaisvinimo menų premija. Tais pačiais metais mirė Francis Gruber, kurio realizmas svyruoja tarp gyvenimo realijas išryškinančių peizažų ir tapymo studijoje, kai modelio vienišumas ir pažeidžiamas nuogumas lieka nuošalyje dėl to, kad dėmesys kreipiamas į varganas dekoro detales, pagilinančias erdvę ir neišvengiamai į antrą planą nustumiančias pagrindinę figūrą. Tais pačiais metais iškilo mizerabilizmo Mozartas. Pirmieji Bernard'o Buffet juodai apibrėžti liesi ir schemiški siluetai sudaro vienovę. Italijoje triumfavo Renato Gutusso su mitizuotomis kasdieniškomis scenomis, tuo tarpu Vokietijoje Maxas Beckmannas iki mirties 1950 m. liko ištikimas sukrečiančiam vaizdavimo būdui. Jo monumentaliuose triptikuose, sukurtuose prostitučių ir asocialiųjų garbei, vaizduojamas prabangus prakeiktos visuomenės maskaradas, kuriuo tęsiama didžiųjų mitinių pasakojimų tradicija. Didžiojoje Britanijoje išgarsėję skulptoriaus Henry Moore'o paveikslai, kuriuose vaizduojami Londono metro nuo bombardavimo besislepiantys žmonės, atskleidžia realistinę būtinybę





Francis Bacon, *Trys Isabel Rawsthorne portreto etiudai,* 1965 (privati kolekcija). Sekdamas Rembrandto ir Velázquezo tradicija, Baconas visada tapė tragiškus, patetiškus portretus ir autoportretus, kuriuose netrūksta kraujo ir spalvų. Jos tarsi trykšta mums į veidą su stipria gyvybine energija ir egzistenciniu liūdesiu. „Aš vaizduoju žmogaus kasdienį gyvenimą, tą, kuris gyvenamas kiekvieną dieną akistatoje su mūsų nebūtimi, – sakė Baconas J. M. Tasset. – Būtybės susimažina paveiksle, judesy, jei nori įsitikinti savo egzistencija." *Ph. L. Joubert* *© Arch. Photeb/T* *© ADAGP, 1999*

Francis Baconas



Klykiantis popiežius, arba *Inocentas X*, pagal Velázquezą, 1953 (Sammlung William Burden, Niujorkas). „Per daug tikroviška!" – sušuktų popiežius Inocentas X, stovėdamas prieš Velázquezo nutapytą paveikslą. Šis žavesį ir baimę kėlęs kūrinys niekada neišėjo iš šeimos rato. Toli nuo visuomenės akių laikomas paveikslas tapo išskirtiniu ir beveik slaptu dailininkų reikalu. Po Tiziano Velázquezas, būdamas šlovės viršūnėje, akis į akį kaip lygus su lygiu susidūrė su išskirtiniu, aukščiausią žmogiškosios hierarchijos viršūnę pasiekusiu užsakovu. Baconas dažnai sakydavo, kad paveiksle lieka tik gilios vienatvės „vaizdas", nuostabiai izoliuojantis figūrą. Bacono kūrinyje, kaip ir Velázquezo paveiksle, išlieka koncentracija į pompastišką maskaradą, kaukėtą žmogų, po gausiais ir prabangiais audiniais bei nėriniais paslėpusį kūną. Oficialusis portretas – tik mokėjimo piešti etalonas, leidžiantis įeiti į meno istoriją. Iš Velázquezo Baconas perėmė laikotarpio dvasią ir erdvę, o pats sukūrė transo būseną ir į nebūtį atsivėrusia anga įekiantį iš siaubo klykiantį kankinį.
Ph. © AKG, Paris
© ADAGP, 1999

1909 m. Dubline gimęs, o 1925 m. Londone apsigyvenęs savamokslis Francis Baconas pradėjo tapyti 1929 m. Tik po dvidešimties metų jis išdrįso pristatyti pirmąją asmeninę parodą. Nors Baconas kurį laiką buvo veikiamas siurrealizmo, netrukus jo tapyboje išryškėjo kelios pagrindinės temos: van Gogho *Nukryžiavimo*, Velázquezo *Popiežiaus Inocento X* ar *Šarvuočio „Potiomkino"* klykiančios auklės motyvai.

Be aliuzijų į šiuos kūrinius, jam būdinga vaizduoti žmonių kūnus. Kūniškumas, malonumas ir skausmas yra pagrindiniai Bacono ekspresionizmo elementai, jie vaizduojami klaustrofobiškoje ar tuščioje erdvėje. Išvydus išdarkytas, nukankintas ir sutriuškintas žmonių figūras savo kambariuose, iškyla prievartos scenos vaizdas, erotiką užgožia trivialumas. Šios kaulėtos ir krauju plūstančios būtybės turėjo didelę įtaką naujajam europietiškajam vaizdavimo būdui, kuris atsirado 6-ojo dešimtmečio pabaigoje. Tai buvo paslaptingose apokaliptinėse dirbtuvėse gimęs gilių, provokuojančių ir kvestionuojamų bandymų šaltinis, trykštantis rūgštokais skausmą perteikiančių spalvų dažais.

Baconas mirė 1992 m. Jo tapyba išliko išskirtinė ir populiari, paradoksaliai išvengusi įprastinių šiuolaikiniam menui taikomų kriterijų.

išaukštinti kasdienio herojiškumo kuklumą prieš barbariškąjį fatalumą. Toks pat reikalavimas liudyti realybę reiškiamas ir patetiškuose Boriso Taslitsky paveiksluose, kuriuos jam padėjo nutapyti likimo draugai Buchenvaldo koncentracijos stovykloje ir kuriuos pavyko parsigabenti į Prancūziją.

Francis Baconas su visiškai kitokiu realizmu ėmė vaizduoti žmogiškąsias būtybes. Jis jas su malonumu gręžia lyg skudurus ir diria kailį beviltiškai tuščioje erdvėje, kurią gudriai nuspalvina kokia nors šleikščiai švelnia užvaldančio vizualaus nuodo spalva. Be portretų ir autoportretų, jautė potraukį naudoti van Gogho *Nukryžiavimo* arba klykiančios Eizenšteino *Šarvuočio „Potiomkino"* auklės motyvus. Labai svarbiai 1953–1960 m. paveikslų serijai įkvėpimo sėmėsi iš vieno garsiausių pasaulyje paveikslų – Velázquezo *Popiežiaus Inocento X*. Teigdamas, kad kūrinį pažįsta tik mechaniškai jį perkurdamas ir sudarydamas sakralizuotą vaizduotės muziejaus efektą, kurį apibūdino Walteris Benjaminas, Baconas kūrė provokuojančius ir šventvagiškus kūrinius. Jis sviedžia popiežių į bedugnę, pontifiko santūrumą paverčia siaubo klyksmu, o sostą – Faraday narvu. Paklaikęs šventasis tėvas tikriausiai bus išprotėjęs ne kur kitur, kaip elektros kėdėje ar lifto kabinoje! Nėra nieko šventa, aukšta pontifiko figūra – tik mėsos gabalas, baimė ir vienatvė. Bacono kūryboje kančioms pasmerktas groteskiškas ir tragiškas herojus simbolizuoja nuo istorijos ir smurto – genocido ir Hirosimos tragedijos – nukentėjusią žmoniją, kokią taip pat vaizduoja Germaine'o Richier ir Alberto Giacometti skulptūros. Protagonistų bekūniai siluetai *Aikštėje* (1948–1949) – tarsi ironiška ašis, aplink kurią plyti absurdiškąjį humanizmą išryškinanti bereikšmė ir nyki erdvė, nenuilstamai kvestionuojama ir Samuelio Becketto teatre.

Iš tiesų Bramas van Velde, lyg Samuelio Becketto teatro personažas, perėmė Giacometti šūkį „Kuo daugiau pralaimėsi, tuo daugiau išloši". Dailininkas, pavadinęs save visišku nevykėliu, 1940 m. atsiskleidė kaip dramaturgas. Jo tapyba pasmerkta žlugti, jai neįmanoma būti, tai „atskleidimas be pabaigos, uždanga po uždangos, planas po plano, netobulos skaidrios dangos, atskleidimas iki neatskleidžiamo, niekas..." Tai nepalenkiamo originalumo „tyla", kurią išgirdo poetas Jacques'as Putmanas: „Kasdieniuose meno pašnekesiuose įdomiausia tai, kad nieko neturintis pasakyti žmogus pabrėžia savo svarbą."

Vis dėlto europietiškasis menas, būdamas toli nuo realizmo ir prieškario geometrinės abstrakcijos, rado jėgų atsinaujinti: išryškėjo gležnos individualizmo, kurį atgaivino išsilaisvinimo teikiamos viltys, apraiškos. Plačią darbų paletę nuo veiksmų abstrakcijos iki dramatiškų vaizdavimo būdų pateikė belgas Bramas van Velde, šveicarų kilmės Gerardas Schneideris, portugalė Maria Helena Vieira da Silva, argentinietis Lucio Fontana, užmezgęs ryšius tarp Italijos ir Pietų Amerikos, ispanas Antoni Tàpiesas, Hundertwasseris Austrijoje ar vienišas ir žiaurus Jeanas Paulis Rebeyrol-

le'is, legendinė Jeano Paulio Sartre'o egzistencinės filosofijos figūra. Jie taip pat buvo normų nepaisančių naujų meno išraiškos formų kūrėjai.

Nevienalytis, fragmentiškas ir momentinis menas, kaip egzistencinių išgyvenimų išraiška, paklūsta tik menininko vidinei įtampai. Kūrybinėje praktikoje, svyruojančioje tarp atsitiktinės choreografijos efemeriškumo ir nuo neatmenamų laikų išlikusių meno tiesų, kurias Georges'as Bataille'is kildina iš Lasko urvų piešinių, reiškiasi būtinybė kurti, pasitelkiant atsitiktinumo nulemtą ekspresiją ir drąsiais bandymais atrastas formos naujoves. 4-ojo dešimtmečio abstrakcionizmas nepateisino lūkesčių. Geometrinio optimizmo iškeltas „mirties dekoras" daugiau nebemadingas. Charles'is Estienne'as pamfletu *Ar abstraktusis menas – akademizmas?* žiauriai pasveikino 1950 m. atidarytą Dewasne'o abstrakčiojo meno studiją. Atsivėrė nauji keliai.

Iš naujo statomame 6-ojo dešimtmečio pasaulyje ryškiausiai iškilo penkiasdešimtmetis Hansas Hartungas, pateikęs geriausius savo kūrinius. Turintis mokslinį išsilavinimą menininkas paveikslo erdvę traktuoja kaip



Paul Rebeyrolle, *Savižudybė Nr. 6,* 1982. Su ne visuotinai paplitusia ekspresionistine jėga Rebeyrolle'is įgyvendino realistinį Courbet palikimą ir, tapyboje panaudodamas įvairiausias medžiagas, kūrė ne tik prievarta ir neapykanta alsuojančius vaizdus, kuriuose demonstravo prielankumą kenčiančioms ir dejuojančioms būtybėms, bet ir prabangiame romantiško peizažo chaose čiurlenančius krioklius. Didžiuliuose paveiksluose, žadinančiuose tokius pat „didelius sentimentus", kuriuos Jeanas Paulis Sartre'as matė gimstant iš pačių paprasčiausių poreikių valgyti, medžioti ar bučiuoti, medžiagai leidžiama atsiskleisti visomis prasmėmis. *Ph. © Galerie Maeght/T © ADAGP, 1999*

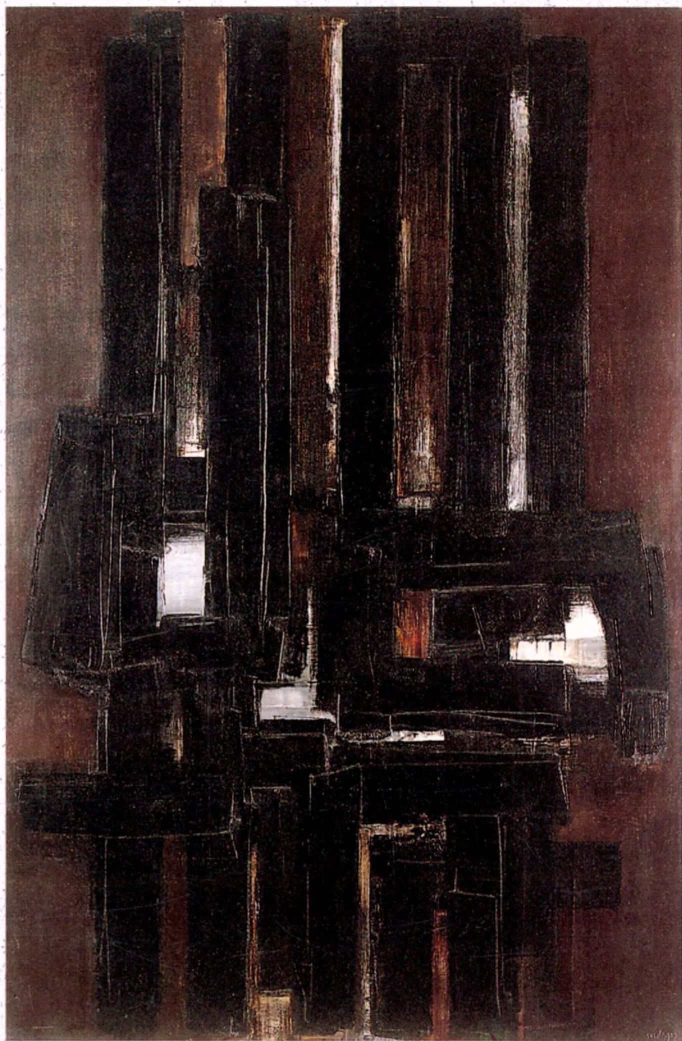
lauką tikrąja to žodžio prasme. Jo siekis palikti savo judesių pėdsaką realizuojamas grafiniais simboliais, kurie spalvotais kuokšteliais ištrykšta iš riebios pastos tūbelės. Jėgos ir energijos konfigūracijos sukuria matomą įtampą, kuri galimybių varžomą tapybą paskatina siekti plastinių ženklų grynumo.

Jaunasis Pierre'as Soulages'as iš karto labiau linko ne prie gyvenimo akimirkos atvaizdavimo ar liudijimo, bet prie ilgaamžiškesnio konstruktyvizmo. Dažuose išmirkytą teptuką jis lėtai vedžioja drobės paviršiumi arba juo įdreskia drobę. Juoda – mėgstamiausia menininko spalva, o veikla neapsiriboja vien piešimu ir tapyba, apima ir architektūrą. Pavyzdžiui, dar mokydamasis licėjuje jis nusprendė tapti Konko abatijos dailininku ir nuo 1989 m. perkūrė jos vitražus. 1947 m. Soulages'o tapyba jau turėjo tik jai būdingą bruožą. Jo savitas juodas potėpis – tai jėgos ir grakštumo, ritmo ir skanduotės, šešėlių ir šviesos žaismo ilgos istorijos padarinys. Nuo to laiko kiekvienas Soulages'o paveikslas tapo lyg stela, kurios akiplėšiška tyla meta iššūkį chaotiškam pasauliui, ir „vieta, kur gimsta ir vėl pradingsta prasmės".

Itin „modernus" 6-asis dešimtmetis

Visame pasaulyje pokario metais prasidėjo rekonstrukcijos ir vartojimo era. Neįtikėtina reklamos ir beprecedentė buitinių elektros prietaisų raida paskatino, o gal ir apskritai lėmė naujų meno formų atsiradimą. 1957 m. pastatyta skulptūra *Atomium*, iškilusi virš pasaulinės parodos pastatų Briuselyje, visatoje simboliškai paskelbia atomo naudojimo taikiais tikslais revanšą. Į šį egzorcizmo procesą įsitraukė ir skulptorius Alexanderis Calderis, priversdamas šokti skulptūras. Prieš karą šis garsus amerikiečių menininkas linksmindavo Monparnaso draugus nedideliais cirko numeriais su viela. 4-ajame dešimtmetyje Calderis sukūrė stebinantį „piešinį" erdvėje, kuris labiau priminė choreografiją. Pagautas įkvėpimo, 6-ajame dešimtmetyje šiam „piešiniui" suteikė monumentalų dydį. Su Marcelio Duchamp'o ir Hanso Arpo palaiminimu, kurie jo kūrinius pagarbiai pakrikštijo „mobiliais" ir „stabiliais", Calderis tapo naujųjų laikų kūrėju. Pamažėle keturiuose pasaulio kraštuose iškilo didžiuliai grynų spalvų kūriniai, persunkti geresnio gyvenimo pažadų ir suliejantys vaikystės svajonių lakią vaizduotę ir poeziją. Kaip šio „nemokamo naivumo" antipodas priemiesčių peizažą užgriozdino pabaisiški metalo luitai. Tai pažangiausių architektų kuriamo modernaus funkcionalizmo rezultatas – jie dideliuose priemiesčių plotuose lyg domino dėlioja higieniškus, švarius ir tinkančius gausioms šeimoms namus, kad juose būtų galima apgyvendinti kuo daugiau klestinčiai pramonei gyvybiškai reikalingų darbo rankų.

Pierre'as Soulages'as



Tapyba, 1956, aliejiniai dažai, drobė, 195 × 130 cm (MNAM, Georges'o Pompidou centras, Paryžius). Soulages'o tapyba greitai patraukė visuomenės dėmesį materialumo jėga, buvimo efektu. Vienintelis menininką identifikuojantis dalykas – tapybinis potėpis, slepiantis vibruojančią ir atsimušančią šviesą, kurios įspūdį sustiprina „erdvės santykių ritmas", kai pro paviršių dengiančią tamsią spalvą tai šen, tai ten prasimuša šviesios fono spalvos. Roger Vaillant'o žodžiais tariant, Soulages'as yra tarsi čempionas, kurio stilių galima atpažinti, vos jam prisilietus prie drobės. Soulages'as labiau linkęs kalbėti apie organizaciją, o ne apie kompoziciją, pastaroji neva yra ne kas kita, kaip „sutartinė, įprasta egzistuojančių elementų ir šablonų organizacija..." „Tai mus užtvindo. Mes tai organizuojame. Tai subyra į gabalus. Mes iš naujo organizuojame, kol galiausiai patys subyrame į gabalus", – rašė Rilke. *Ph. L.-Joubert*

© Arch. Photeb/T
© ADAGP, 1999

Jėga ir elegancija – neatsiejami nuolat juoda spalva „pasirašinėjamo" akto komponentai. Menininkas su šypsena sakė: „Jei rašote juodu rašalu, dar nereiškia, kad rašote užuojautos laišką!" 1919 m. Rodeze gimęs Pierre'as Soulages'as kūriniuose vaizduoja tirštą nakties tamsą, joje dažais ir teptuku tonuoja krintančią šviesą. Po karo jis pasinėrė į tapybą; iš pradžių tapė popieriuje, tik paskui viską perkeldavo ant drobės. Tolima sustingusia svaja, bažnytiniais ir kartu tokiais artimais motyvais kūryba primena Altamiros, Konko piešinius ar Rembrandto graviūras. Soulages'as liko ištikimas šiam magiškam pasakymui: „Tapyba gimsta žiūrint, būtent tuo momentu, kai į ją žvelgiama."

Po monochromine apgaule, išilgai lėtų ir plačių potėpių iškyla šviesa, jos aštrūs atspindžiai, jos geidulingi pridengimai, jos neišvengiamas kritimas iš užpakalinės pusės ar išretėjęs virpėjimas. Drobėje, „vietoje, kur gimsta ir vėl pradingsta prasmės", nepaisant iliuzijos ir vaizdavimo, veikia tik spalvų, formų ir tekstūrų santykiai, kurie atrodys skirtingi kiekvienam žiūrovui dėl jo individualaus suvokimo.

Kaip atsaką šiems rekonstrukcijos stachanoviečiams Le Corbusier suprojektavo gyvenamąjį daugiabutį Marselyje – „kvailių namą". Jo statybos – įvairiausių nesutarimų ir įnirtingų ginčų objektas – truko nuo 1946 iki 1952 m. 337 dviaukščiai 23 skirtingų planų butai, pritaikyti 1–10 asmenų šeimoms. Šį savo kūrinį visuomenės laboratorija pavadinęs Le Corbusier pasiūlė naują erdvės išnaudojimo kolektyviniais tikslais idėją, suprojektuodamas daugiabutyje vidines gatves, prekybos vietas, bendrą viešbutį, kuriame gali apsistoti tėvai ir nuolatinių gyventojų svečiai. Turint galvoje padidėjusį gimstamumą reikėjo ir vaikų lopšelio bei pradinės mokyklos, taigi jų pievelės driekiasi terasoje ant stogo. Tik baigus statybas, visi butai ir bendrosios patalpos, išskyrus mokyklą, buvo pradėtos pardavinėti. Neprabėgus septyneriems metams, visi butai turėjo savininkus!

1950 m. Le Corbusier išleido pirmąjį traktatą *Modulor*, kurį rašė nuo 1943 m. Šiame darbe apie gyvenamąjį plotą, pagrįstą žmogaus iškeltomis rankomis principu, tai yra 2,16 m aukščio, autorius siūlo baigti gyvenamojo būsto pramoninėje architektūroje tvyrantį chaosą ir išspręsti „mašinų civilizacijos" prieštarų problemą. Remdamasis šešių pėdų ūgio žmogaus proporcijomis, jis sukūrė sudėtingą tarptautinę konstrukcinę sistemą, vadinamą moduloru. Kitais metais Le Corbusier buvo vienas Atėnų chartijos ir pagrindinių urbanizmo funkcijų (gyventi, dirbti, tobulinti kūną ir dvasią, judėti) kūrėjų, jis buvo paskirtas Indijos Pendžabo valstijos patarėju planavimo klausimais ir jam patikėta suprojektuoti sostinę Čandigarą. Ši iškilo 1958 m. Galiausiai Le Corbusier pastatė savo „spinduliuojantį" miestą. Palaikydamas puikius santykius su premjeru Nehru, Le Corbusier įgijo autoritetą, reikalingą tokio masto statyboms, kurias simbolizuoja ištiestos rankos monumentas. Daugelis architektų kartų it maldininkai plūsta į šią architektūros Meką, kurioje kompaktiški betoniniai statiniai sudaro naująjį akropolį, susiliejantį su tolumoje dunksančiais Himalajais. Bet 1950–1955 m. statydamas Ronšano bažnyčią, kurią vadino „lojalaus betono bažnyčia, kupina akiplėšiškumo, tiksliau, narsos", architektas atsuko nugarą sisteminiams veiksmams. Puikiausiai derindamas įvairius menus Le Corbusier realizavo vieną asmeninių statinių Kap Martine – mažą namelį. Jo mažesnė nei 16 m² „pilis" – subtiliai ekonomiškas, funkcinis ir dinaminis modelis, skirtas laimei būti.

Alexander Calder, *Raudonas voras,* 1975, Defansas, Paryžius. Telūrinis ir tamsus pirmųjų stabilių pasaulis atsirado pačiais juodžiausiais XX a. metais. Paradoksalu, bet ši šešėlinė pokario metais pradėta Calderio kūrybinė veikla buvo ideali neofunkcinės estetikos, vyravusios simbolinėse moderniosios veiklos vietose, priešingybė. Naujajame Paryžiaus verslo kvartale buvo pastatytas ryškiai raudonas stabilis, visas iš smailių briaunų ir plačių skliautinių arkų, kurios architektūriškai kaip katedros kontraforsai suskaido erdvę ir žaismingai imituoja voro siluetą. *Ph. © L. Boegly/ Archipress* *© ADAGP, 1999*

Brazilams Lucio Costa ir Oscarui Niemeyeriui, kurie nuo 1959 m. galėjo plačiai taikyti Atėnų chartijos principus, pasisekė daug labiau nei jų mokytojui. Vadovaudamiesi griežta logika, jie atogrąžų miškų glūdumoje tiesiomis linijomis iškirto medžius ir pritaikė ten miesto su plačiomis gatvėmis ir milžiniškais administraciniais pastatais planą. Naujosios Brazilijos sostinės centras, apsuptas lūšnynų, netrukus tapo tuščias ir nykus. JAV Franckas Lloydas Wrightas nuo 1948 m., kai Viskonsine pa-

statė savąjį organinės architektūros manifestą – Midltono *Jacobs House,* iki mirties 1959 m. suprojektavo daugiau kaip 120 namų, o per paskutinius trejus gyvenimo metus pradėjo dar 1943 m. suprojektuotą didįjį savo kūrinį – Niujorko Guggenheimo muziejų. Eero Saarinenas 1956 m. sukūrė TWA *(Trans World Airlines)* terminalo Kennedy oro uoste projektą. Jis buvo įgyvendintas 1962 m. Taip pat drąsiai betonas panaudotas ir metais vėliau, kai pradėta statyti Sent Luiso monumentinė arka. Pasireiškė ir kitokia statybų tendencija – 1958 m. Miesas van der Rohe ir Philipas Johnsonas pastatė nuostabų gretasienio pavidalo dangoraižį *Seagram Building* iš stiklo ir plieno. Niujorko moderniojo meno muziejaus (MOMA) pastato aukščio dangoraižio, esančio Parko aveniu, griežtą monumentalumą, kurį išryškina plati praeiviams skirta erdvė, atėjus nakčiai pakeičia pro sienas besiskverbiantis apšvietimas. Tai, kas atrodo kaip Bauhauzo mirštančios gulbės giesmė (Johnsonas pats pasirinko postmodernizmo kryptį statydamas *AT & T* pastatą 1979 m.), taip pat yra įstabių tapybos kūrinių saugojimo vieta. Ji priglaudė 1919 m. Picasso nutapytas dekoracijas *Triragio* baletui, be to, pats Rothko šiam statiniui specialiai nutapė pačią garsiausią paveikslų seriją, bet vėliau atsisakė juos ten eksponuoti ir dabar jie yra Londono Tate'o galerijos pasididžiavimas. 1958 m. Richar-



POKARIO METAI

das Buckminsteris Fulleris, susižavėjęs plieninių struktūrų mechanizmais, drąsiai aplenkė haiteko erą, suprojektuodamas Sietlo geodezinį kupolą. 8-ajame dešimtmetyje šis kūrėjas ėmėsi kurti laikinus statinius iš lengvų medžiagų ir kartono, kuriuos masiškai išmeta žmonės.

Tuo tarpu ryžtingai nuošalyje laikėsi išdidus ir aristokratiškas vienišius Louisas Kahnas. Jis statė tik retoms, bet reikšmingoms progoms skirtus kultūrinius pastatus. Kahnas monumentalumo sėmėsi iš antikos, o jo kūrybos kulminacija – 1962 m. pastatytas Dakos vyriausybės centras Bangladeše. Šis neįtikėtinas uždaras statinys suplanuotas kaip idealus ratas, tarsi saugantis didžiulę paslaptį.

Paryžiuje Marcelis Breuer, vienas paskutinių Bauhauzo mokytojų, Pieras Luigi Nervi, drąsusis Italijos betono plokščių meistras, ir prancūzas Bernard'as Zehrfussas susibūrė statyti UNESCO rūmų (1953–1957). Dabar juos puošia viso pasaulio menininkų plejados darbai. Čia vienas šalia kito išdėstyta plati, 80 m^2 užimanti Picasso darbų kompozicija, Mirò saulės siena ir japono Isamu Noguchi sodas. 1958 m. Naujosios pramonės ir technologijų centras (CNIT) virš Defanso esplanados, kuri pratęsia Eliziejaus laukų atveriamą perspektyvą, iškėlė 230 m spindulio betono plokštę – didžiausią pasaulyje skliautą. Šiame technikos šedevre, kuris laikomas naujo verslo kvartalo simboliu, įsikūrę buitinių prekių ir automobilių salonai. Tai futuristiniai rūmai, kur ateinama pasigrožėti naujausiais privačiais tikslais naudojamais technologijų fetišais, pagražintais industrinės estetikos sumetimais, nes, kaip sakė Raymondas Loewy, „tai,

Oscar Niemeyer, Plan Alto rūmai, 1959, Brazilija. Brazilijos prezidento Kubitscheko užsakymu Niemeyeris pastatė pagrindinius Lucio Costa suplanuotos naujosios sostinės pastatus: 1958 m. birželio 30 d. atidarytų Aušros rūmų koncepciją jis panaudojo ir Teisingumo rūmams bei Plan Alto rūmams. Stiklinę dėžę iš šonų supa kolonos, o viso vaizdo atspindys matyti baseino vandenyje. Buvęs Le Corbusier mokinys nesibaimindamas tvirtino, kad ieško „bet kokios koncesijos ar fantazijos, galinčios atvesti prie plastinio grožio, vienintelės architektūros apibrėžtos funkcijos, kuri leistų pasiekti aukščiausią meno kūrinio lygį“. *Ph. © P. Pittet/T*



kas negražu, sunku parduoti". Čia modernumo revoliucija eksponuoja prekę, sukurtą „gyvenimui pakeisti".

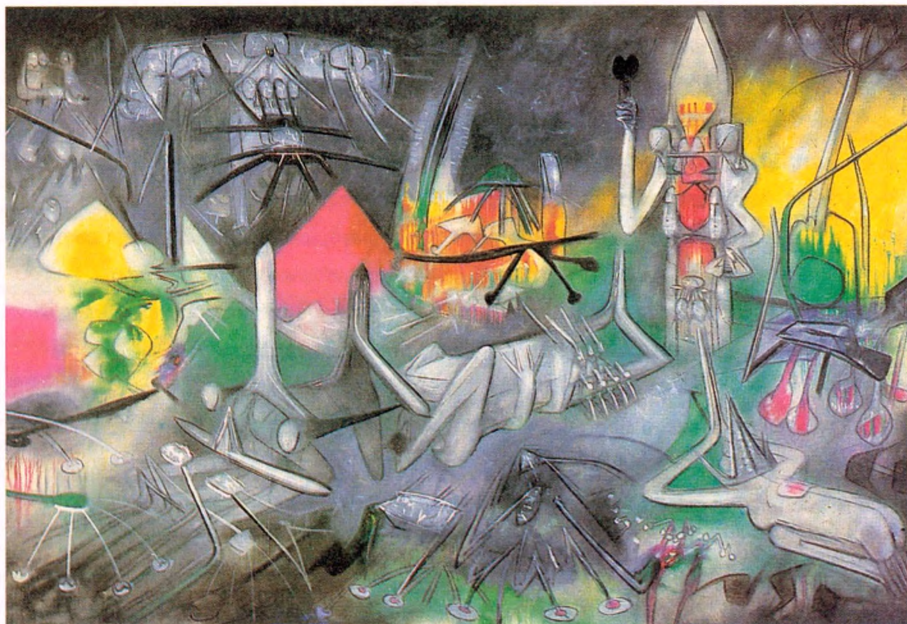
Venecijai ir savo kraštui atsidavęs diskretusis asketas ir mokslininkas Carlo Scarpa, priešingai, atidavė duoklę interjero architektūrai, 1949 m. pertvarkydamas Akademijos muziejų ir nuo 1956 iki 1964 m. - Veronos *Castelvecchio* muziejų. Šis daugelio ekspozicijų scenografas 1956 m. Bienalės soduose pastatė Venesuelos paviljoną ir 1973 m. atkūrė Querini rūmus. Ten, be ekspozicijų salių, suprojektavo sodą ir net naują tiltą virš nediduko Venecijos kanalo. Šis ypatingu rafinuotumu pasižymintis planavimo kaligrafas modeliuoja šviesas ir betoną naudoja saikingai bei griežtai, kaip niekas kitas žino, kaip pasiremti praeityje sukurtais dalykais ir juos atgaivinti. Todėl Venecijos universiteto Architektūros fakulteto, kuriame dirbo dėstytoju, įėjimas, statytas nuo 1972 iki 1985 m. pagal jo projektą, prabėgus septyneriems metams po jo mirties, rodo architekto padarytą įtaką. Jo vienas didžiųjų kūrinių - metafizinis ir meditacinis kapinių ansamblis San Vito Altivole (1969-1978).

Vis dėlto 6-ajame dešimtmetyje itin moderni epopėja daugiau kurta danguje nei žemėje: 1957 m. spalio 4 d. pirmasis dirbtinis Žemės palydovas išleido pirmąjį signalą, o po jo dar prieš dešimtmetį Stalino pradėta statyti tarpžemyninė raketa išmetė *Luna-2* ir šis 1959 m. rugsėjo 13 d. pasiekė Mėnulį.

Niujorkietiškasis žaizdras

Didelė dalis Europos inteligentijos, įsigalėjus fašizmui, pasitraukė į Niujorką. Tokie beveik mitiniai menininkai kaip Pietas Mondrianas, Maxas Ernstas ir poetas André Bretonas sukūrė naujuosius Atėnus, tik kitapus Atlanto vandenyno. Iš Čilės kilęs dailininkas Roberto Matta, gerai pažinojęs Le Corbusier, nes dirbo jo studijoje, Picasso ir siurrealistus, atliko tarpininko tarp jaunų amerikiečių menininkų ir šių europietiškojo avangardizmo „didžiųjų" vaidmenį. Šio produktyvaus dailininko beribė erdvė, peršviečiamumas, formos, įkvėpusios Bretoną paskelbti siurrealizmo manifestą, drąsiai sugriauna įsigalėjusio konformizmo pjedestalą, kurio pamatus jau anksčiau išklibino keletas iki to laiko organizuotų parodų, Matisse'o bei Picasso darbai Moderniojo meno muziejuje (MOMA) Niujorke ir keleto drąsių darbų nespalvotos reprodukcijos, apie kuriuos buvo trumpai užsiminta žiniasklaidoje. Kubos dailininkas Wifredo Lamas, 1941 m. su Bretonu keliavęs į Antilų salas, buvo gerai susipažinęs su Picasso kūryba ir jo polinkiu į primityviuosius menus. 1943 m. Lamas grįžo prie *Merginų iš Avinjono* temos, nutapydamas *Džiungles*. Šis kultinis paveikslas niekada nebuvo nukabintas nuo įėjimo į Niujorko MOMA sienos.

POKARIO METAI



Roberto Matta, *Pranašas,* 1954, aliejiniai dažai, drobė, 199 × 295 cm (privati kolekcija). 1939 m. į Niujorką atvykęs Matta parodė veiksmų automatizmo ir erdvės laisvės kelią ir juo pasuko naujoji amerikiečių dailininkų karta. Šiuo sulaikytos energijos tapymo būdu siekiama, pasak menininko, „tapybinę perspektyvą pakeisti tam tikru žvilgsniu į ateitį, o nutolusią erdvę – prasmės erdve". Kuriama žaisminga apokalipsės nuotaika, kur „išsigandęs it Kalėdų eglutė" dailininkas atlieka didžiojo tvarkytojo vaidmenį. *Ph. B. Hatala © Centre Georges-Pompidou/T © ADAGP, 1999*

Paveiksle susiraizgiusios augalų ir toteminių figūrų formos, paslaptinga ir, be jokios abejonės, religinė ceremonija liudija susipynusių kultūrų įvairovę ir atveria naujas tapybos pasaulio galimybes.

Toli nuo senosios Europos, kuri tuomet kamavosi nacizmo gniaužtuose, Niujorkas tapo vienintele laboratorija, kur gimdavo laisvos ateities išraiškos formos. Šiame kosmopolitiniame židinyje susidarė Niujorko mokykla su garsiausia žvaigžde – Jacksonu Pollocku. Kol jo kūriniai dar nebuvo gerai žinomi, šį žavų proletariškos kilmės nutrūktgalvį, dievinantį kelią, automobilius ir beribes erdves, išpopuliarino žurnalas *Life*, išspausdindamas jo nuotraukas. Pollockas tapo pirmąja meno pasaulio žvaigžde anksčiau, nei Jameso Deano gyvenimas virto mitu pramogų pasaulyje. Kaip ir visi jo kartos menininkai, jis išėjo didžiąją 4-ojo dešimtmečio viešųjų dekoracijų mokyklą, kuriai didelę įtaką darė Meksikos sienų tapytojai. Bet kai tik 1942 m. Peggy Guggenheim atvėrė savo galerijos duris, pradėjo veikti Maxo Ernsto, André Massono, Joano Mirò ir Picasso pamokos. 1948–1950 m. abstrakčiojo ekspresionizmo šalininkas Pollockas kaip reta drąsiai inicijavo nuo bet kokių suvaržymų laisvą tapybos būdą. „Man atrodo, – sakė jis, – kad modernioji dailė iš renesanso ar kitos praeities kultūros paveldėtomis formomis negali atspindėti šiandienos realijų, tokių kaip lėktuvas, atominė bomba, radijas." Ant žemės patiesta drobė, su kuria jis dirbo, labiau priminė ringą. Kritikas Haroldas Rosenbergas tokį piešimo būdą pavadino veiksmo tapyba *(action painting).* Pasinaudojęs Ernsto ir Massono patirtimi, Pollockas

atrado dripingo metodą, t. y. tapė be teptukų, leisdamas dažams iš prakiurdytų dėžučių laisvai varvėti ant drobės. Toks būdas leidžia išlaikyti atstumą ir sudaro galimybę pasireikšti atsitiktinumui. Tuomet žvilgsnis priverčiamas klaidžioti po drobę. „Mes turėtume klausytis, – sakė Pollockas, – tapybos ramybės su tokiu pat nerimu, su kokiu klausomės dykumų ar ledynų tylos."

Bet 1951 m. Pollockas atsigręžė į Picasso kūrybą (ir į Niujorko MOMA saugomą *Gerniką*) ir jo garbei ėmė kurti juodos ir baltos spalvų darbus. Po penkerių metų, būdamas 44-erių, šis legendinis naujosios Amerikos dailininkas, Niujorko mokyklos herojus ir pradininkas, kurio šlovei jau niekas negalėjo sutrukdyti, žuvo avarijoje.

Aštuoneriais metais už jį vyresnis Willemas De Kooningas, 1904 m. gimęs Roterdame, o 1926 m. įsikūręs JAV, karo metais Niujorke lankė tą pačią studiją kaip ir Arshile'is Gorky. De Kooningo teptuko potėpiai buvo agresyvūs, paliekantys drobėje brūkštelėjimus ir dėmes, deformuojantys seksualias moteriškas linijas, o Gorky, veikiamas Matta ir Mirò organinės abstrakcijos, pamėgo daugiau iš pasąmonės kylančią aliuzinę tapybą. Iš šios tapybos atsirado Bretono vertinamos hibridinės formos.

Nusiteikę prieš veiksmo tapybą, Barnettas Newmanas, Markas Rothko ir Clyffordas Stillis bandė atrasti naujas erdves. Su įkarščiu ginami kritiko Clemento Greenbergo, kuris kalbėdamas apie juos 1962 m. pavartojo



Wifredo Lam, *Džiunglės*, guašu tapytų karpinių aplikacijos ant drobės, 239,4 × 229,9 cm (MOMA, Niujorkas, *Inter-American* fondas). Su šiuo manifestiniu kūriniu, žyminčiu Lamo grįžimą į Kubą, tarptautinėje meno plotmėje iškyla trečiasis pasaulis ir galutinai sugriauna geografinį kultūrų skirstymą, kad suklestėtų universalusis menas. „Čia vaizduojamos iš augalų į gyvūnų būvį pereinančios būtybės, dar turinčios miško savybių liekanų. Peiliai savo ruožtu simbolizuoja budrias, neramias būtybes, pasiruošusias atverti mirtinas žaizdas. Vienur silpnai, kitur stipriai it žaibas vaizduojamas lytiškumas..." (Wifredo Lam) *Ph. © du musée/T © ADAGP, 1999*





Jackson Pollock, *Mėlyni stiebai,* 1952 (Australijos nacionalinė galerija, Kanbera). Be galo intensyvi didžiulė drobė, padengta dažais mirkant į juos medinį tašelį ir stipriai ritmingai taškant, atspindi sumišusią Picasso, Miró, Masono, 4-ojo dešimtmečio meksikiečių sieninės tapybos ir Amerikos indėnų smėlio piešinių įtaką. Viskas „kontroliuojama" dripingo metodu: spalvoti dažai bėga iš pradurtų dėžučių, trykšta iš kepėjo švirkštų, varva nuo teptuko šepetėlio. Meno kritikas Haroldas Rosenbergas tai pavadino *action painting* („veiksmo tapyba"). Šitoks metodas kūrinyje palieka pasąmonės pėdsaką. Pagautas įniršio Pollockas sukūrė homogeninę dažų gijų raizgalynę, panašią į dangaus kūnų judėjimo trajektorijas. „Mano nuomone, – dažnai kartodavo pats menininkas, – modernus dailininkas negali renesanso ar kokios kitos praeities kultūros formomis perteikti mūsų epochos dvasios ir tokių jos realijų kaip lėktuvas, atominės bombos ar radijas."
Ph. © Bridgeman Art Library
© ADAGP, 1999



Kairiajame puslapyje: **Jackson Pollock,** Long Ailendo studijoje dirbantis dripingo metodu. Menininkas šmėžuodavo žiniasklaidoje ir tada, kai jo kūryba dar nebuvo gerai žinoma: 1949 m. rugpjūčio 8 d. žurnalo *Life* reportaže, vėliau Paulo Falkenbergo ir garsaus Bauhauzo fotografo Hanso Namutho per žiemą pastatytame filme (1950). Rytų Hamptone jis išpopuliarino dailininko atleto fizinį veiksmą ir įamžino dar neregėtą fizinio ir tapybinio kūnų akistatą.
Ph. © Hans Namuth

terminą *colorfield* (spalvos lauko tapyba) spalvos iššikovotai autonomijai apibūdinti, jie tapo pirmaisiais dailininkais, kurių paveikslų dydis iš tiesų atkartojo JAV dimensijas! Taigi Newmanas yra *field paintings* atstovas. Jo 1946–1948 m. kūryboje ryškus jansenistinis stiliaus taupumas, jis teikia pirmenybę spalvų plokštumoms, tįsaus vaizdinio įspūdžiui, drobės kraštai apibrėžia, bet neriboja *(all over).* Padidintas formatas patraukia žiūrovą, vizualiai panaikinamas įprastas stačiakampis paveikslo pavidalas ir jo proporcijos.

Stillis, iki 1946 m. buvęs artimas siurrealizmui, tapo polemistu, tapybą laikančiu „neapibrėžiamu veiksmu, už kurį menininkas turi prisiimti atsakomybę. Jis rinkosi milžiniškus paveikslų formatus, beribius spalvotus paviršius, asmeniškai ir atsakingai kontroliavo savo kūrinių pardavimą ir parodas, ištisus ansamblius perduodavo įvairiems muziejams, pavyzdžiui, Niujorko Metropoliteno.

Rothko, taip pat pradėjęs nuo siurrealizmo, pokariu tapė didelius paveikslus, kuriuose abstraktusis ekspresionizmas užleidžia vietą švelniam ryškių spalvų ir geidulingų medžiagų sąlyčiui. Spalvos intensyvumas, paviršius tampa žmogaus dydžio kontempliacijos, o gal meditacijos objekto sudedamosiomis dalimis. Šie paveikslai, pusiau stelos, yra tarsi iššūkis

POKARIO METAI



Willem De Kooning, *Dvi moterys kaime,* 1954, aliejiniai dažai, emalis, anglis, drobė (Hirshorno muziejus, Vašingtonas). Iš visų Niujorko atgimimo dailininkų De Kooningas pasirodė pats skandalingiausias. „Menas niekada manęs nenuramino ir neapvalė", – kartojo jis ir nesutiko, kad jo kūriniai būtų priskiriami prie abstrakčiojo ekspresionizmo. Jis didelį dėmesį skyrė tam, ką vadino „jutimų dvelksmu": grįžęs prie muziejus užtvindžiusių šventų apsinuoginusių moterų paveikslų menininkas jas visiškai perdaro, sudarko, pasmerkia kančioms, užmerktomis akimis realizuodamas aiškias formas ir deformacijas, pramaišiui įnirtingu rankos mostu tai piešdamas, tai tapydamas, balansuodamas ties pasąmonės diktuojamos estetikos riba. Visa tai lemia nebaigto kūrinio įspūdį.
Ph. © AKG, Paris

laikui ir erdvei, atmetant bet kokias nuorodas, siekiant sužadinti ikonofobiškąją dvasią ir kurti tapybos šventoves drobėse, atnaujinančias nuo neatmenamų laikų sudarytą meno ir šventumo sąjungą.

Matisse'as – tarsi globojantis šešėlis, sklandantis virš dailininkų, pakilusių užkariauti „erdvių, kokias tik pajėgi aprėpti jų vaizduotė". Viena didžiųjų Niujorko studijų įkvėpimo sėmėsi iš jo paveikslo *Raudonasis kambarys* (1911), kuris, kaip ir *Gernika*, saugomas Niujorko moderniojo meno muziejuje, o ir pats Matisse'as nesiliovė jį aktualizuoti ir keisti: viešbutyje *Regina* paveikslą atkartojo rašalu, vėliau kūrė aplikacijas ir pritaikė Rožančiaus koplyčioje. Siekdami atmesti piešimo ar tapybos kategorijas (neatmetė nebent norėdami išryškinti turinio ir formos priešpriešą) daugelis dailininkų pamėgo juodą spalvą, kuriai 1914 m. Matisse'as atvėrė mįslingąsias *Duris-langą*. Šis kūrinys buvo prisimintas tik 1971 m. Aragono romane apie Henri Matisse'ą. Nuo Gorky kūrinių 1945 m. iki Francko Stellos darbų 1960 m., nuo kai kurių De Kooningo 1948–1949 m. kūrinių iki Franzo Kline'o, perėjusi per Pollocko ir Roberto Motherwello kūrybą, „absoliuti spalva" tapo naujos abstrakcijos pradžia. Tąsa – juodi Ado Reinhardto piešiniai juodame fone (1963), praėjus pusei amžiaus po pranašiškojo Malevičiaus *Juodojo kvadrato,* taip pat 1964 m.

Mark Rothko, *Be pavadinimo,* 1957 (privati kolekcija). Truputį anksčiau, nei pradėjo *Seagram Building* skirtų, bet ten taip ir neeksponuotų *murals* seriją, Rothko buvo ryžtingai paniręs į spalvų pasaulį. Jis konstruoja erdvę, kur iš naujo atrastas intymumas traukia žvilgsnį ir kviečia įtikėti pasaulietine religija, kur spalva dvelkia pažadėta ramybe. *Ph. © Bridgeman Art Library © Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko/ADAGP, 1999*

Rothko tamsių piešinių ciklas, tikriausiai nutapytas ieškant „beformės materijos tamsumo, apie kurį kalba Emmanuelis Levinas ir kuris yra pirma menininko formų".

Europoje susidarius realizmo, „gyvos formos" ir formalizmo priešpriešai, virš abstrakčiojo akademizmo ir lyrinės abstrakcijos, toli nuo koplyčių ir mokyklų provokuojantis ispano Antonio Saura, vienintelio tragiško likimo Goyos įpėdinio, ekspresionizmas ir Soulages'o hieratinės ir tamsios kaip naktis tapybos didybė buvo daug daugiau nei vien jų ignoruojamo Niujorko meno atgarsis. Jie pratęsė fundamentaliosios juodos spalvos ilgaamžiškumo tradiciją, kuri vyravo Vakarų mene jau daugelį amžių.

Juoda, amžinosios genezės spalva, yra neginčijama atsinaujinimo priemonė. Tai „tapyba, neperteikianti jokios prasmės, tai tik menas piešti", kurį Georges'as Bataille'is atpažįsta, jo nuomone, moderniojo meno pradininko Édouard'o Manet kūryboje ir kuris dominuoja tokiuose paslaptinguose paveiksluose kaip 1868 m. nutapytas *Balkonas* su stoviniuojan-



čiais išsipusčiusiais dailininkais. Šį nurungė Matisse'o *Durys-langas*, kuriame jau slypėjo spengianti tyla prieš audrą.



Naujos erdvės užkariavimas

Tuo metu, kai aplink žemę ratus suko palydovai *Sputnik* ir šoko Calderio mobiliai, skulptūrai atsivėrė naujos erdvės. Metalo virinimo technika, kuria Gonzálezas XX a. 3-iojo dešimtmečio pradžioje sudomino Picasso, 1933 m. itin sužavėjo amerikietį Davidą Smithą. Jo žodžiais tariant, metalas pasižymi tokiomis pačiomis savybėmis kaip ir mūsų amžius: galybe, struktūra, judesiu, pažanga, destrukcija, brutalumu. Smithas, kuris per karą dirbo suvirintoju tankų ir lokomotyvų gamykloje, iš pradžių kūrė abstrakčius ir monumentalius „totemus", o 1948 m. išgarsėjo kaip kūrėjas iš plieno.

Rumunų kilmės Constantinas Brâncuşi 1904 m. įsikūrė Paryžiuje ir Ronsinio aklagatvyje gyveno atsiskyrėlio gyvenimą. Jis atsisakė dalyvauti bienalėse ir atsidėjo savo didžiausiam meno kūriniui – nuosavai studijai (ją po mirties 1957 m. paliko Moderniojo meno muziejui). Po dvidešimt metų sugriauta studija buvo skrupulingai atstatyta priešais Georges'o Pompidou centrą. 1937 m. Tirguju parke Rumunijoje atidengtas kūrinių, eskizų, kilnojamų daiktų, fotografijų ansamblis su centrine figūra – *Begaline kolona* – gali pats vienas parodyti šio vienišo skulptoriaus užmojų mastą. Jo beveik mistinis pačios formos ieškojimas davė pradžią originalioms skulptūroms – jos nukeliamos nuo postamentų ir tiesiog pastatomos tarp žemės ir dangaus, šviesoje, kurią atspindi tobulai nupoliruotos formos. Dirbtuves, kuriose menininkas vadovavosi taisykle „kurti kaip Dievas, valdyti kaip karalius ir dirbti kaip vergas", galima laikyti pavyzdinio ir pranašiško visuotinio meno kūrimo erdve.

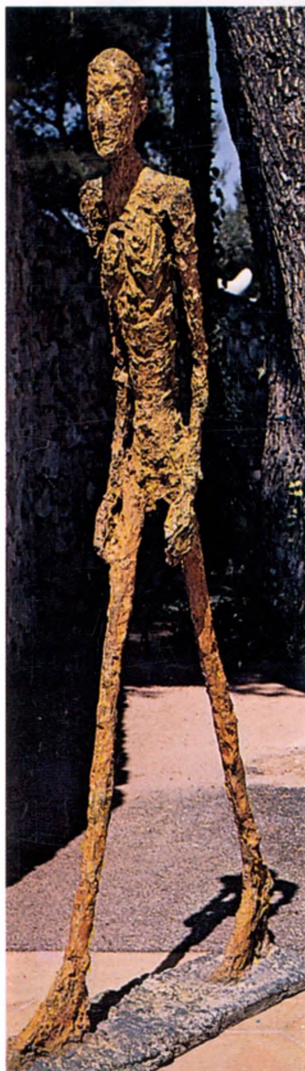
Iš siurrealizmo atėjęs Alberto Giacometti užsispyręs stengėsi dematerializuoti masę ir pradėti beviltišką kovą su erdve. Jo akimis žiūrint, „skulptūra glūdi tuštumoje, tai erdvė, kurioje įspraudžiame objektą, o objektas savo ruožtu taip pat sukuria erdvę". 1947 m. sukurtos suvarpytos skulptūros *Einantis žmogus* trapumas sudaro erdvę, kuri žiūrovą laiko per atstumą ir suteikia reginiui tragiškumo. 1950 m. *Vežimas* įkūnija stulbinančią modernią antikinio vadeliotojo, per stebuklą išvengusio apokalipsės, viziją.

Dešiniajame puslapyje: **Alberto Giacometti,** *Einantis žmogus,* 1947, bronza (M. ir A. Maeghty fondas, Sen Polis de Vencas). Ši simbolinė universalaus žmogaus figūra primena egiptiečių meną ir Port Rojalio *Logiką* („einantis žmogus – laisvas žmogus"). Giacometti prasitarė Jeanui Clay: „Gatve žingsniuojantis žmogus nieko nesveria, jis bet kokiu atveju daug lengvesnis nei miręs ar nualpęs žmogus... Tą lengvumo įspūdį aš nesąmoningai ir norėjau perteikti ištempdamas ir suplonindamas savo siluetus."
Ph © Galerie Maeght/T

Kairiajame puslapyje:
David Smith,
Australija, 1951,
dažytas plienas,
202 × 274 × 41 cm
(MOMA, Niujorkas,
W. Rubino dovana). Jei
ši skulptūra primena
kengūrą, lygiai taip
pat galima atpažinti
Gonzálezo ir Picasso
įtaką linijas piešti
erdvėje.
Ph. © du musée/T
© ADAGP, 1999

Popartas

Ši kryptis išsirutuliojo iš hepeningo. Pradžia galima laikyti 1952 m., kai *Black Mountain* koledže susitiko šokėjas choreografas Merce'as Cunninghamas, muzikantas Johnas Cage'as ir dailininkas Robertas Rauschenbergas. Šis performanso menas ypatingas tuo, kad tuo pat metu ir toje pačioje vietoje naudojamos įvairiausios meninės raiškos priemonės. Dzenbudizmo filosofijos sekėjas Johnas Cage'as bandė kurti „meną, kuris nesiskirtų nuo realaus gyvenimo, būtų gyvenimiškas veiksmas". Kai kurie jo mokiniai – Allanas Kaprow, George'as Brechtas ir Claesas Oldenburgas – su neregėta energija įsipareigojo iš privataus pseudoteatro sukurti vieną iš *must* avangardinio meno mėgėjams. Pirmasis Kaprow hepeningo seansas įvyko 1957 m. mažoje George'o Segalo fermos paukštidėje. Tokių spektaklių nuo tada tik daugėjo ir jie labai priklausė nuo atsitiktinumo. Vaidinimo vieta laisvai pasirenkama pastato viduje ar lauke, dekoras sukuriamas iš gatvėje pasitaikiusių daiktų, o aktoriai ir žiūrovai raginami apsikeisti vaidmenimis, kad būtų sulaužyti visi tabu.



Tuo pat metu prasidėjo grupės *Gutai*, kurią 1954 m. rugpjūtį Japonijoje, Kansajaus mieste, subūrė Jiro Yoshihara, ekspozicijos po atviru dangumi ir performansai. Juose vienas prieš kitą kovoti pastatomi menininkas ir tapyba, kad sukurtų „meną, koks niekada neegzistavo". Kazuo Shiraga išsivoliojo purve ir, pakabintas virve, piešė kojomis, Atsuko Tanaka pasipuošė vamzdelių ir įvairiaspalvių elektros lempučių apdaru, o Saburo Murakami 1956 m. per antrąją grupės ekspoziciją Tokijuje prasiveržė per popierinius ekranus. Vokietijoje *Fluxus* stiliaus „koncertai" vos ne šventvagiškai šioje melomanų šalyje užkariavo muzikos renginių scenas. Kaip atgarsis legendinio koncerto, per kurį Cage'as leido sau atidaryti į gatvę salės duris, buvo tai, kad Wolfas Vostellis virš žiūrovų krėslų pakabino stiklines lubas ir į jas nukreipė daugybę elektros lempučių. Dar didesnį kraštutinumą pasiekė Vienos akcionistų veiksmai: imtasi kraujo, ekskrementų, dvėselienos ir visokių kūno kankinimų – daugiau ar mažiau imituojamų amputacijų ir kastracijų. 1963 m., per pirmąjį *Materialaktion* („materialus veiksmas"), pavadintą *Moters kūno tapsmas pelke*, Otto Mühlis atvėrė kelią nežabotam seksualumui: nuogas modelis turėjo iškęsti tapybos užgaules. O Hermanas Nitschas pradėjo ilgą karjerą savaisiais totalinio meno kūriniais, kuriuose gausu šventų dalykų parodijų, nukryžiavimų ir šventvagiškų liturginių reminiscencijų.

POKARIO METAI



Richard Hamilton, *Tad kas gi daro nūdienos namus kitokius ir tokius patrauklius?* 1956, koliažas, 25 × 26 cm (privati dr. Georgo Zundelio kol., meno galerija, Tiubingenas). Šis nedidukas koliažas buvo sukurtas kaip ekspozicijos *This is Tomorrow* („Tai yra rytdiena") reklaminis plakatas ir katalogo viršelis. Šioje parodoje dalyvavo dvylika grupių su instaliacijomis žmogaus ir jo santykio su aplinka tematika. Šis koliažas netrukus tapo viena pirmųjų poparto „ikonų", Marco Livingstone'as jį pavadino pranašiška poparto užuomazga. Per dešimtį kūrybos metų Hamiltonas išbandė naujus, iki tol tapybai buvusius nebūdingus vaizdavimo būdus, reprodukcijos ir komunikacijos priemonėmis ant fotografinio popieriaus kūrė erotiškus vaizdus su „viengungių buitiniais elektros prietaisais", o galiausiai Marcelio Duchamp'o užsakymu rekonstravo jo paties *Didįjį stiklą*. *Ph. © du musée/T © ADAGP, 1999*

7-ajame dešimtmetyje visame pasaulyje (JAV, Europoje ir Japonijoje) įvairios hepeningo formos paskatino jaunų menininkų troškimą nutraukti bet kokias sąsajas su formalistine kultūros tradicija. Pats veiksmas tampa svarbesnis už kūrinio fetišizmą. Inertiško daikto vaizdavimo efektą pakeičia kūnas ir daugybė laužomų draudimų. Menas tarsi išeina iš savo rėmų, kad fiziškai įtrauktų žiūrovą į veiksmą ir išguitų jo akivaizdų pasyvumą. Išmušė kaip niekad palanki valanda priartinti meną prie realaus gyvenimo. Tai 1969 m. įrodė Haraldas Szeemannas Berno menų galerijoje, legendinėje ekspozicijoje iškalbingu pavadinimu *Kai požiūriai tampa formomis.*

Iškilus popartui atsirado būtinybė persvarstyti kultūros hierarchijas ir estetines kategorijas. Pirmasis „poparto" sąvoką 1955 m. pavartojo britų meno kritikas Laurence'as Alloway, apibūdindamas masinės kultūros kūrybą, tačiau bandymų kurti tokio pobūdžio meną būta ir anksčiau. Vykstant šokiruojantiems performansams, siauroje vaizduojamųjų menų srityje atsiranda noras nutraukti sąsajas ne tik su meno istorijos palikimu, bet ir su visomis jos taisyklėmis ir rekomendacijomis. Iki šiol triumfavęs socialinės realybės neatspindintis abstrakcionizmas ir nusistovėjusių vertybių kvestionavimas užleidžia vietą integraliam ir paraidžiui suprantamam realizmui.

Didžiojoje Britanijoje Londono karališkojo koledžo jaunų menininkų karta pajuto stiprų atotrūkį tarp konservatoriškos šalies Viktorijos laikų struktūrų

David Hockney, *Ponas ir ponia Clarkai ir Persė,* 1970–1971, akriliniai dažai, drobė, 314 × 366 cm (Tate'o galerija, Londonas). „Mano nuomone, šis paveikslas artimiausias natūralizmui. Personažai beveik natūralaus dydžio, o tokius nebuvo lengva nutapyti... Norėjau pavaizduoti dviejų žmonių santykius... [K. Mc Shine iš MOMA] atkreipė mano dėmesį, kad visi mano paveikslai su dviem personažais atrodo kaip Apreiškimas, nes visuomet vienas herojus atrodo šaltai nusiteikęs kito, tarsi atėjusio jo aplankyti, atžvilgiu. Šiame paveiksle itin keistai atrodo sėdintis vyras Ossie. Stovinti Celia tradiciškai turėtų būti jo vietoje."
Ph. E. Tweedy © Photeb/T

ir iš Amerikos vis gausiau plūstančių ten užsigulėjusio modernizmo apraiškų. Tos per reklamą, televiziją, kiną ar komiksus plintančios apraiškos įsiliejo į vaizduojamuosius menus ir netrukus tapo vartotojiškos visuomenės kultūros revoliucijos ženklu. Netrukus ši revoliucija užliejo pasaulį, prisidengusi grupės *Beatles*, 1963 m. įrašiusios pirmąją plokštelę, vėliava.

Žodis „pop" pirmą kartą pavartotas 1956 m. Richardo Hamiltono nedideliame koliaže. Tai buvo reklaminis projektas, skirtas *Independent Group* („Nepriklausoma grupė") surengtai daugiadisciplinei parodai Londono *White Chapel* menų galerijoje. Kartu su Hamiltonu, kuris dirbo reklamos srityje ir jau ketverius metus Šiuolaikinių menų institute dėstė juvelyriką, tipografiją ir pramoninį dizainą, dailininkai ir dizaineriai sukūrė šokiruojančią aplinką. Jie į kultūrinę erdvę perkėlė kasdienybę ir taip paskatino perversmą. Šis pašėlusios mugės pavidalo kolektyvinis performansas buvo ir ironiškas, ir pranašiškas. Koliaže ilgu pavadinimu *Tad kas gi daro nūdienos namus kitokius ir tokius patrauklius?* Hamiltonas įgyvendino ekscentrišką sumanymą, naudodamas mechaninės reprodukcijos instrumentus ir buitinius elektros prietaisus. Be jokių abejonių, jis pirmasis panaudojo tokius meno principus ir temas, kokie buvo narpliojami vėlesniais dešimtmečiais. Toks *drug-store* (vaistų ir higienos prekių parduotuvės – *vert. past.*) chaosas įpareigoja meną konkuruoti su šlovės spinduliuose skendinčiu dideliu prekybos centru, kuris suvokiamas kaip visuotinis *ready-made* antimuziejus. Ar tik ši graži netvarka nereiškia tokių santykių, kuriuos vartotojas žiūrovas



vienu metu nori išlaikyti tarp to, kas visai šalia, ir to, kas toli? Chaosas tvyro pasaulyje, kuriame Gagarinas, pirmasis žmogus kosmose, 1961 m. visiems tampa daug artimesnis nei laiptinės kaimynas! Taigi Hamiltonas vaizduoja keistą „interjerą": nuoga moteris sėdi po lempos gaubtu; netoliese kabo plakatas su pirmojo garsinio filmo džiazo dainininku Alu Johnsonu be galvos; kambaryje stovi magnetofonas, dulkių siurblys, televizorius, kurio niekas nežiūri, šalia – senovinė komiksų reklama. Virš visko danguje žiba mėnulis, o koliažo pagrindinis herojus – raumeningas kultūristas. Ši ironiška vartotojišką visuomenę vaizduojančio nugalėtojo figūra rankoje laiko milžinišką čiulpinuką, ant kurio aiškiai užrašyta POP.

1968 m. Hamiltonas, kuris nuolat domėjosi įvairiais įvykiais, atkreipė dėmesį į spaudoje sensaciją sukėlusią fotografiją. Tai buvo dėl narkotikų sulaikyto ir antrankiais surakinto vieno *Rolling Stones* nario nuotrauka. Dviprasmiškas ir velniškas puolusio herojaus ir antikonformizmo stabo vaizdas buvo panaudotas plakate, ten jis vaizduojamas kaip šiuolaikinis kankinys, socialinės tvarkos, kurios nekenčia jaunosios kartos, represijų auka. Netrukus šis motyvas paplito šilkografijos darbuose ir paveikslų serijose. Hamiltonas šį žiniasklaidos motyvą panaudojo kaip Claude'as Monet savąją Ruano katedrą. Monet nuomone, paveikslų serija atrodė geriausia, bene mokslinė, nes pasikartojanti kaip laboratoriniai bandymai, priemonė išgauti šventam paminklui prilygstančio paveikslo paviršiuje nesibaigiančias bet kokio vaizdavimo dieviško, neapčiuopiamo, pastovaus šaltinio – šviesos – variacijas. Jau žinome, kuo baigėsi „matomo" kilmės paieškos, dėl kurių impresionistai paradoksaliai buvo priversti sugriauti visas per amžius nusistovėjusias normas, kad tapyboje perteiktų realaus gyvenimo momentinį įspūdį; nuo tada šis rūpestis paliekamas gimstančiam fotografijos menui. Teikiant pirmenybę tapybos savitumui, kaip dailininko darbo objektui ir siužetui, nutraukti ryšius su praeitimi atrodo beprasmiška. Nebaigtumo, santūrumo ir eskiziškumo įspūdis įgyja tokį pat materialumą, koks išgaunamas ir klasikinėmis tapymo priemonėmis. Menininkas, nuo šiol vienintelis laivo kapitonas, sviedžiamas į vis nuošalesnį visuomenės pakraštį. Nutraukus paveikslo vaizdo tęstinumą, meno istorijoje atsiveria parentezė.

Po šimtmetį trukusių ieškojimų, kai avangardizmui pirštu grūmodavo žili formalistai, o menininkai dažnai tapdavo pavydžios meno aplinkos įkaitais, ši parentezė pradėjo užsiverti 1962 m., kai Andy Warholas iškart po aktorės Marilyn Monroe savižudybės sukūrė seriją *Marilyn*. Su popartu meno istorija grįžo prie savęs pačios ir iš naujo pradėjo pasakojimą ir dialogą su tuo, kas matoma. Impresionistai iš tapybos pašalino turinį tol kartodami tą patį motyvą, kol jis išsisemdavo, o šįkart dėl kartojimo dingsta pats objektas. Dabar visų žvilgsnis krypsta į žiniasklaidos prie-

Andy Warholas



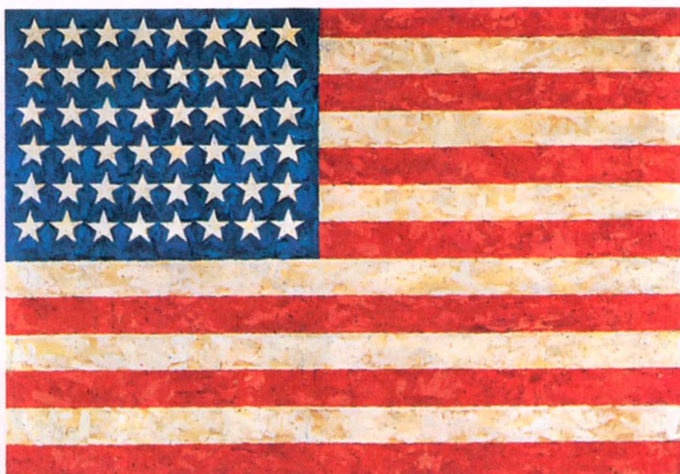
Nine Jackies, 1964, akriliniai dažai ir šilkografija, drobė, 154,5 × 122,5 cm (Ileanos Sonnabend kol., Niujorkas). Panaudodamas žiniasklaidos nuotraukas, spausdintas prieš prezidento Kennedy nužudymą Dalase 1963 m. ir po jo, Warholas dramatizavo kaleidoskopinį įvykio vaizdą, paryškindamas Jackie Kennedy veidą juoda ir balta spalva. 1963 m. pabaigoje su visa savo komanda Warholas įsikūrė palėpėje *(231 East Street 47)* ir netrukus ji, pavadinta *Factory* vardu, tapo klestinčia tapybos ir filmų „gamykla". Jis prisipažino: „Man būtų patikę atrasti ką nors tokio pat paprasto kaip mėlyni džinsai." Warholui svarbu tik tai, kas nepaliesta, greita ir stipru. „Man visada kirbėjo įtarimas, kad aš žiūrėjau televizorių, užuot gyvenęs gyvenimą."
Ph. L. Joubert
© Arch. Photeb/T
© ADAGP, 1999

1928 m. rugpjūčio 6 d. Pitsberge kuklioje slovakų emigrantų šeimoje gimęs Andy Warholas, gavęs Carnegie technologijos instituto diplomą, 1949 m. vasarą įsikūrė Niujorke. Dirbo leidinių *Vogue, The New Yorker, Harper's Bazaar* ir *Tiffany* iliustracijų ir reklamos skyriuose. Po metų pas jį atvyko motina. Ji su sūnumi išgyveno daugiau kaip dvidešimt metų. 1958 m. Warholas iš auksu žvilgančio popieriaus koliažo principu sukūrė *Žvaigždžių batus* ir leidosi į kelionę aplink pasaulį.

1960 m. pirmieji piešiniai priminė komiksų personažus. 1962 m. pirmuosiuose šilkografijos darbuose vaizdavo *Campbell* sriubos skardines, aviakatastrofas, Elvį Presley ir Marilyn Monroe. Kitais metais – elektros kėdes, rasines riaušes ir Jackie Keneddy seriją po Johno F. Keneddy nužudymo. Per savo parodą Leo Castelli galerijoje 1966 m. sienas išklijavo karvių motyvais išpieštu popieriumi ir paleido ore skraidyti pasidabruotas ir helio pripildytas pagalves. Kitais metais išleido pirmąją grupės *Velvet Underground* plokštelę.

1968 m. sukūrė filmus *Blue Movie* ir *Flesh*, o jo studija *Factory* buvo perkelta į *Union Square West 33*. Tų pačių metų birželio 3 d. viena kovotoja feministė šovė į jį ir sunkiai sužalojo. Po metų išėjo pirmasis *Interview* numeris. 1972 m. sukūrė gausybę Mao Dzedongo portretų, o po dešimtmečio nuvyko prie Didžiosios kinų sienos.

Warholas mirė 1987 m. vasario 22 d. Niujorke, pelnęs pasiturinčios tarptautinės žvaigždės, nenuilstančio kūrėjo ir režisieriaus vardą. Pasak Allano Kaprow, „jo paveikslai, nepaisant vulgarumo, turi paprastumo, persekiojančio mus kaip sena giesmė, kurios niekaip negalima išmesti iš galvos".



Jasper Johns, *Vėliava*, 1955, vaškas, drobė (Jeano Christophe'o Castelli kolekcija) Leisdamas visų lengvai identifikuojamam motyvui tiksliai užpildyti paveikslo erdvę, Johnsas kaip objektą pateikė pačią tapybą, jos materialumą ir realumą. Pasak Lucy Lippard, „kai supranti, kad į klausimą „Ar tai vėliava, ar paveikslas?" nebus atsakymo, nes tai niekam neįdomu, atsiveria kelias popartui".
Ph. © J. Johns, courtesy Leo Castelli Gallery, New York/T © ADAGP, 1999

monėmis platinamus vaizdus, daugiausia rūpinantis jų pristatymu. Lieka tik pranešimai. Žiniasklaidos revoliucijos svarba, kaip pabrėžia „poparto filosofas" Marshallas McLuhanas *Gutenbergo galaktikoje*, išleistoje tais pačiais 1962 m., mažiausiai gali būti prilyginta XIX a. pramonės revoliucijai. Stabus, mitus ir kūrinius pakeičia realūs žmonės, darbai ir įvykiai, dauginami poparto tapybai būdingu serijinės gamybos būdu ir tenkinantys tariamą vartotojo individualumo siekį. Grįžtama prie tapybos „objekto" ir su pajuoka sujungiami visi akivaizdūs tradicinio paveikslo elementai. Savo ruožtu paveikslas tampa gaminiu pramonės pasaulyje, kur etiketė pakeičia parašą, o serijinė gamyba – dailininko *know-how*.

Tapyba keičia pavidalą, principus ir turinį. Teisybė, kad Marcelio Duchamp'o paprašytas Hamiltonas sukūrė jo *Didžiojo stiklo* kopiją, kurioje akivaizdžiai atsispindi iš jo perimtas ryšio su tradicine tapyba nutraukimas ir naujų metaforų skaidrumas. Su žiauria ironija menas išsineria iš tradicinės auros, sklandžiusios „virš realaus pasaulio", tuo pat metu atsisako savo pasaulio kūrimo megalomanijos ir kosminių abstrakčiojo ekspresionizmo užmojų. Nuo šiol menininkas gali tenkintis tuo, kad turi galimybę tapti žvaigžde, ir mados diktuojama kūryba. Vėl su malonumu kuriamos drobės, kuriose gausu iš kasdienio gyvenimo paimtų prekių ir vaizdų elementų.

Davidas Hockney nerūpestingai ir apsukriai kaip tikras virtuozas panaudojo *graffiti* elementus ir Baconui, Dubuffet bei Kitaj būdingą subtiliai modernią sceną. Vartant jo dienoraštį, susidaro įspūdis, kad drobėse menininkas atvaizdavo visas savo draugystes. Labiausiai jis mėgo chronologiškai nutapyti patirtus malonumus ir šviesų paros metą, o kiekvienas jo paveikslas primena tarpinį troškimų laivo uostą, kur viskas dvelkia prabanga, ramybe ir palaima. Visi jo piešiniai – nuo prabangių interjerų iki Kalifornijos baseinų, nuo draugų būrelio iki pramogų parko – spindu-

liuoja tuo pačiu lengvumu, atskleidžiančiu asmeninę menininko laimę. Todėl visai nenuostabu, kad šis menininkas dendis, prabangiai įsikūręs Beverli Hilse, galiausiai atrado *Polaroid* teikiamą patogią galimybę įamžinti pačias brangiausias, jo nuomone, akimirkas bei klišių mozaikas, ir po daugiau kaip dešimties metų pertraukos sukonstravo ambicingus ir ryškiaspalvius dekoratyvinius peizažus.

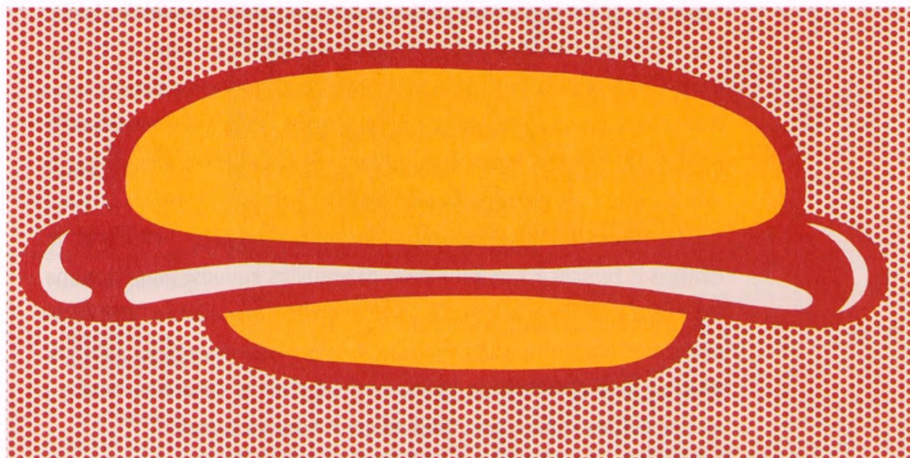
Daug radikalesnis Peteris Blake'as naudojo žvaigždžių nuotraukas, jų iškarpas iš žurnalų ir kūrė paveikslus-galvosūkius, kuriuose mirgėte mirga šventvagiškiausios kultūrinės aliuzijos ir pačios vulgariausios eksplicitinės užuominos. Jis išpopuliarėjo kaip *Beatles* plokštelės viršelio autorius. Blake'as savo žiniasklaidos išgarsintomis figūromis panardina tapybą į masinę kultūrą ir taip konkuruoja su geros kokybės žurnalais.

Kitoje Atlanto pusėje du ta pačia studija besidalijantys jauni menininkai, Jasperis Johnsas ir Robertas Rauschenbergas, laikėsi priešingos pozicijos



Robert Rauschenberg, *Tracer,* impresija, drobė (Frankų Tielmanų kolekcija). „Tapyba susijusi ir su menu, ir su gyvenimu. Nei vieno, nei kito nesufabrikuosi. (Aš bandau veikti properšoje tarp šių dviejų dalykų.)" Rauschenbergas sakė esąs vienodai nutolęs nuo abstrakčiojo ekspresionizmo ir poparto. Vis dėlto jo *combine paintings,* kur į abstrakčias drobes inkorporuojami svetimi daiktai, atvėrė kelią popartui, daug ką perėmusiam iš Duchamp'o *ready-made* ir *Black Mountain* koledžo hepeningų. Sekdamas Warholo pavyzdžiu, Rauschenbergas iš fotoreportažų sukūrė paradoksalių abstrakčių kompozicijų su prestižinėmis kultūrinėmis užuominomis ir žiniasklaidos vulgatomis. *Ph. © Lauros-Giraudon/ T © ADAGP, 1999*

POKARIO METAI



Roy Lichtenstein, *Dešrainis,* 1964, emalis, tolis (MNAM, Paryžius). Menininkas pakeisdamas mastelį, supaprastindamas, panaudodamas, poligrafijos, komiksų ir reklamos vaizdavimo taisykles ir taikydamas tapybinės ekonomijos principą sukūrė neregėtai stiprų įspūdį ir patį banaliausią „siužetą". Atsisakoma „stiliaus" ir pajuokiama *American way of life* atributika. Taip neišvengiamai sukuriamas akiplėšiškas, brutaliai aseptinis realizmas. Tuo metu, kai epocha persirito į kitą istorinės bedugnės, atvėrusios impresionistinį „nenupiešto" įspūdį, pusę, vėl iškilo „aukso veršio" – objekto klausimas. *Ph. P. Migeat © MNAM © ADAGP, 1999*

nei jų neseni pirmtakai – abstrakčiojo ekspresionizmo šalininkai. Po ne itin reikšmingų bandymų tapyti Rauschenbergas ėmėsi kombinuotosios tapybos *(combine painting)*, kuriai būdingi ant drobės pritaisyti, priklijuoti ar pritvirtinti daiktai, o Johnsas, vaško ir terpentino mišiniu nutapęs simbolinę Amerikos vėliavą, patį tapybos veiksmą pavertė grynu tapybos objektu, užgožiančiu bet kokią prasmę. Ir vienas, ir antras kūrė naujo žanro ikonas, kurios atrodo visiems laikams nusikračiusios senosios Europos meno istorijos. Nei vienas, nei kitas nepretendavo į popmenininko vardą. Jų ambicijos buvo tokios pat didelės kaip JAV kultūros revoliucija, kitaip tariant, visagalės. Nors 9-ajame dešimtmetyje Johnsas grįžo prie humoristinės tapybos, kurioje galima įžvelgti užuominų apie praeities meistrų kūrybą, nereikėtų ištrinti iš atminties to fakto, kad serijomis *Taikiniai* ir *Skaičiai* menininkas pradėjo pildyti naują tapybos *tabula rasa.* Taip pat Rauschenbergo fotoreportažai ant permatomos drobės nenustelbia iš šiurkščių medžiagų, kurios sudaro jo ekstravagantiškiausius kombinuotuosius kūrinius, sukurtų vaizdų jėgos. Vienas pavyzdžių – šiaudų prikimšta *Monogramos* (1955–1959) ožka, kuri trypia garsiajame Stokholmo šiuolaikinio meno muziejaus paveiksle-koliaže. Rauschenbergo nuomone, tapant bet koks stimulas sužadina kitą stimulą: „Nėra vidutiniško siužeto (...) Tapyba artima ir menui, ir gyvenimui. Nei vieno, nei kito neišgalvosi."

Pirmojoje asmeninėje Johnso parodoje, surengtoje 1958 m. sausį Leo Castelli galerijoje Niujorke, buvo eksponuojami *Taikiniai* ir 1955 m. pradėtos amerikietiškos *Vėliavos.* Jis reprodukavo anksčiau sukurtus vaizdus, pasitelkdamas plokščią objekto formą ir vengdamas bet kokių asmeninės ekspresijos pėdsakų.

Po keleto savaičių toje pačioje galerijoje suorganizuotoje Rauschenbergo pirmojoje parodoje pristatytas padrikas *Charlene* (1954) paviršius,

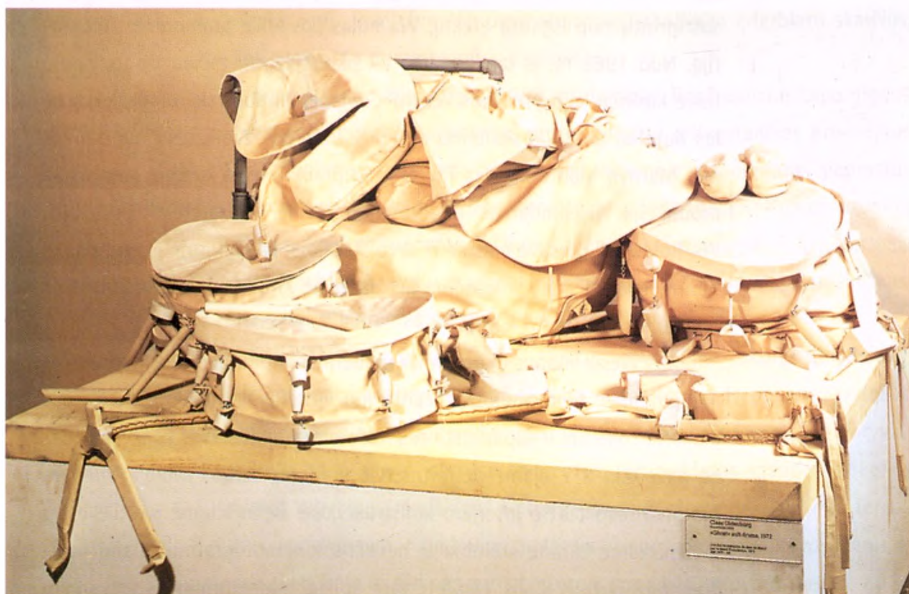
Claes Oldenburg, *„Ghost" Drum Set*, 1972, dešimt polistireno rutuliukų prikimštų drobės gabalų (MNAM, Georges'o Pompidou centras, Paryžius). Po beveik neatpažįstamų ir storai aptepliotų kartoninių daiktų, papjė mašė ir gipso laikotarpio Oldenburgas sumanė išdidinti blankius kasdienio gyvenimo objektus ir statyti juos viešose vietose, kad tokiu humoru sušildytų šalčiu dvelkiantį urbanizmą. „Pagrindinis šio darbo tikslas – suminkštinti daiktus, o tai reiškia jų funkcionalizmo ir klasicizmo pabaigą. Galima teigti, kad daikto dvasia kyla į dangų kaip vaiduoklis. Jo išvaryta siela pakyla į geometrijos karalystę."
Ph © du musée/T

kur dera įvairūs *objets trouvés* ir chaotiškai per kraštus išsilieję aliejiniai dažai. Visa tai galiausiai įrėminama griežtomis, bet kartu ir pašaipą keliančiomis grotelėmis. Dar labiau provokuoja paveikslas *Lova* (1955) su dygsniuotais patalais, suteptais dažų dėmėmis ir ištryškusiais purslais. Tai tapybinė užuomina apie seksualius dalykus.

Susižavėję Josepho Cornellio dėžutėmis, abu netrukus metėsi ieškoti trečiosios dimensijos. 1955 m. Johnso *Vėliava* yra lyg jaukas lyginant tapytą „daiktą" ir jo modelio „realumą". 1958 m. elektros lemputės ir fakelai, iš kurių Johnsas sukūrė pirmąsias skulptūras, ironiškai liudija, kad jis buvo tiesiog apsėstas tapybinės šviesos idėjos. Šitokio banalumo paslaptinga tąsa buvo veidrodinis atspindys bronzos, kuria 1964 m. buvo padengtos dvi alaus *Ale Cans* skardinės. O nuo 1960 m. *Žemėlapių* serijos drobėse buvo perkuriamas svajonių šalies „peizažas". Šios drobės dydžiu prilygsta JAV žemėlapiui.

Larry Riversas, džiazo muzikantas, kurį De Kooningas atvertė į tapybą, grįžo prie didžiosios istorinės tapybos. Jis po daugiau kaip šimto metų perkūrė garsųjį Emanuelio Lentze'o paveikslą, saugomą Metropolitenо muziejuje. Riversas parodiškajame paveiksle tuo pačiu pavadinimu *Washington Crossing the Delaware* („Vašingtonas keliasi per Delaverą") (1953) paskandino pirmtako patriotinį heroizmą baikščios vilties lediniame rūke, nutapytame abstrakčiajam ekspresionizmui būdingu stiliumi. Čia popartas rungiasi su komiksais, taip tuo pat metu gretinant technikas, vaizdus, prisiminimus ir net nostalgiją sukuriamas vienalaikis pasakojimas.

Poparto žvaigždės titulas atitenka Andy Warholui. Atėjęs iš grafikos ir reklamos, jis tapo vos ne mitiniu Amerikos poparto srovės atstovu,





masinės žiniasklaidos kultūros Kalėdų Seneliu, kurio krepšys prikimštas komiksų personažų ir griežtai standartizuotų daiktų, pateikiamų vartoti.

Ištrindamas bet kokias nostalgijos apraiškas, Warholas ciniškai parenka pačią paprasčiausią formą, naudodamas reklamos technikas: ryškūs tonai derinami su monumentalių dimensijų daiktą išskiriančiomis linijomis. Kad sustiprintų taip išgautą efektą, Warholas pasitelkė pramoninę šilkografiją. Nuo 1962 m. iš tapybos liko tik užuomazgos, tačiau išpopuliarėjo tokie kūriniai kaip prekybos centrų *Campbell* sriubos skardinės, kokakolos buteliai ar *Brillo* skalbimo milteliai. Taip pat žvaigždžių nuotraukos nuo Marilyn Monroe iki Liz Taylor tapo pramoniniais kiekiais gaminama produkcija. Drebindamas pagarbos kultūrinei hierarchijai principus, Warholas vadino save mašina ir savo studijoje, pavadintoje *Factory,* suko filmus, leido diskus, laikraščius bei daugybę kitų visokiausiomis raiškos priemonėmis sukurtų darbų.

Tomas Wesselmannas kūrė labai modernias monumentalias ikonas atnaujindamas „lengvabūdiško" žanro niu erotiką. Jis naudojo agresyvius plokščius daiktus ir supaprastintus reklaminės nuotraukos kontūrus. Vieną paveikslą iš 7-ajame dešimtmetyje pradėtos serijos *Didieji Amerikos niu* įmontavo teatro interjero konstrukcijose. Bekraščiame paveiksle lyg milžiniškame ekrane stambiu ir nekukliu kinematografiniu planu vaizduojamos putlios lūpos, cigaretė tarp puikiai manikiūrininkės sutvarkytų



Edward Kienholz, *Kilnojamas karo memorialas,* 1968 (Liudvigo muziejus, Kelnas). Šis memorialas, kur vaizduojama grupė kareivių, per Ramiojo vandenyno karą ant Suribačio kalno keliančių Amerikos vėliavą, yra ne tik „nešiojamas paminklas" žuvusiesiems, bet ir Kienholzo antimilitaristinių pažiūrų išraiška. „Paveikslo" ekspresija primena gatvės teatrą ir tradicinį katedrų dekorą. Tame pačiame kūrinyje iš metalo Kienholzas sugretino šlovingą sceną ir kavinės terasą su veikiančiu kokakolos aparatu.
Ph. © AKG, Paris

pirštų, nuilsęs moters kūnas ir įvairūs geidulingos *sweet home* kompanijos malonumai. Tai milžiniškos užuominos apie užkoduotą geismą.

Jimas Dine'as, priešingai, kūryba stengėsi paveikti jautrias žiūrovų širdis, – svarbiau sužadinti įvairiausius pojūčius nei perteikti siužetą. Robertas Indiana kūrė efektyvus asambliažus: dideliais tipografiniais ženklais išrašė žodį „love" (meilė), panaudojo dujų skaitiklio ciferblato skaičius, kad atskleistų numerologijos paslaptis.

Hipių triumfo laikotarpiu, 1968 m., Jamesas Rosenquistas tapo gigantiškumo čempionu tapydamas drobes, dydžiu prilygstančias Brodvėjaus reklaminiams stendams; jis perėmė reklamoje naudojamus paprastus meninės raiškos būdus, kurie vieninteliai atrodė tinkami išgauti vizualinį efektą. 1965 m. viename didžiųjų paveikslų vaizduojamas F-111, garsusis Vietnamo kare naudotas amerikiečių bombonešis. Kadangi jis milžiniškas, vizualiai sukuriamas mirtino ginklo beribiškumo įspūdis.

Galiausiai Roy Lichtensteinas, 1961 m. savo sūnui sukūręs Mikimausą, sistemingai naudojo tipografinį foną ir komiksus. Jis popartui pateikia pačius vaizdingiausius archetipus, bet nevengdamas keisti ir primityviai cituoti XX a. meno istorijos elementus. Naudodamas spaudos taškelius vietoj tapybinės medžiagos Lichtensteinas kūrė elitinės kultūros temomis, jos motyvus ir simbolius gretino su populiariosios kultūros elementais, kad šioje mašininės gamybos eroje dar išliktų tapybos menas.

POKARIO METAI

George Segal,
Restorano langas 1,
1967, gipsas, medis, metalas ir organinis stiklas (Liudvigo muziejus, Kelnas). Segalo balkšvas formose išlietas vaiduokliškas figūras, praradusias tapatybę, supa įprastų daiktų pasaulis. Nerūpestingus praeivius atrodo užgriuvusi paslaptingoji apokalipsė. Kasdienybės scenografas juos pastato formomis neperkrautoje erdvėje, kurios vienuoliškas asketizmas veda tiesiai prie esmės. Toks nepaprastas miestietiško gyvenimo fragmentus įkūnijančių vienišų būtybių nebylumas suteikia į nebūtį atsivėrusiai erdvei amžinumo.
Ph. © Rheinisches Bildarchiv Köln/T
© ADAGP, 1999

Nemažai poparto menininkų apleido tapybą įgyvendindami įvairius projektus ar kurdami instaliacijas. Claesas Oldenburgas, daugelį kartų kūręs kepėjo ar mėsininko stalus su plastikiniais akį traukiančių spalvų maisto produktais, ėmė kurti milžiniškus ir ne mažiau ironiškus objektus, pavyzdžiui, skalbinių segtukų formos triumfo arkas ir tiltus iš paprasčiausio suriesto ir prie žemės prilenkto sraigto. Kai kada paradoksaliai panaudojamos visiškai nederančios medžiagos. Pavyzdžiui, baseino dydžio ir dar ne itin patrauklios parūdijusio plieno spalvos peleninė, kurioje sutrintos dvi ar trys cigarečių nuorūkos, minkšto plastiko ir lanksčių formų sugriuvęs išvietės unitazas. Jo tylintys džiazo mušamieji – tik skudurų krūva.

Edwardas Kienholzas 1961 m. sukūrė viešnamio instaliaciją *Roxy's* iš medžiagų, kurias naudojo pirmajame „šlamštu" pavadintame environmente. Šioje ištvirkavimo buveinėje iš kubistų koliažų, Schwitterso savitos *Merz* asambliažo technikos ir Duchamp'o *ready-made* kilęs *mixed media* menas panardina vaizduotę į realią ir gerai pažįstamą erdvę. Monumentaliuoju 1968 m. *Kilnojamu karo memorialu* Kienholzas parodo militaristinės propagandos groteskiškumą: amerikiečių jūrų pajėgų kareiviai vidury kavinės terasos kelia vėliavą, tuo tarpu juodoje lentoje įrašomos aukų pavardės. 1965 m. instaliacijoje *Beanery* („Valgykla") vaizduojamas baras su daugybe sendaikčių turguje rastų sieninių laikrodžių, atstojančių manekenams vartotojams, besistengiantiems prastumti laiką, galvas.

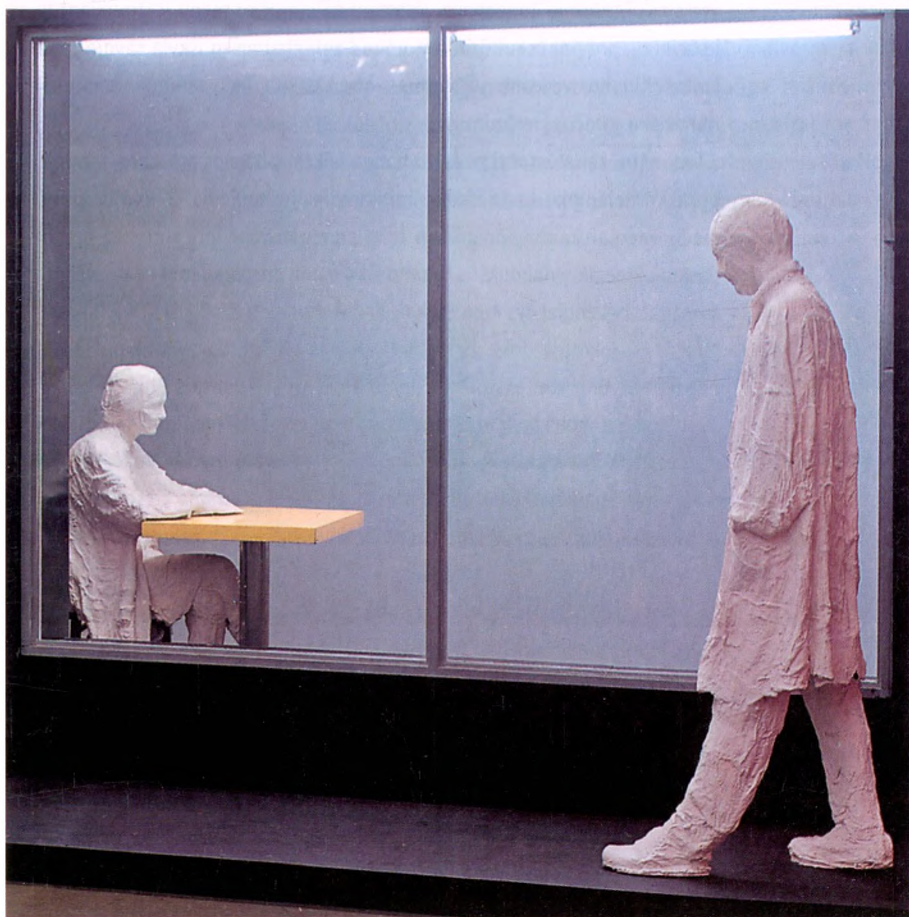
Visai kitokie George'o Segalo pompėjiški muliažai. Vienišos natūralaus dydžio gipsinės beasmenės figūros apsuptos dekoro su keliais realiais banalios kasdienybės daiktais. Šiems vaiduokliams, sustingusiems stereotipinio judesio poza, būdingas plastinis formalizmas ir minimalizmas. Jie vaizduojami abejingai, kaip žmonės be istorijos, paklūstantys materialiam atsitiktinumui. Tai yra bedvasiai masinės ir iki kraštutinumo urbanizuotos visuomenės kūnai: ant suolo myluojasi homoseksuali porelė, o šalia apšviestame kalėjime sėdi kvartalo kino teatro kasininkė.

Kitokio XX amžiaus pradžia

Poparto menininkai piešia gyvenimo be iliuzijos dekorą, kuriame kasdienė banalybė atrodo patekusi į vitrinų, prekystalių ir reklaminių stendų spąstus. Reginių visuomenė, įsitraukusi į miesčionišką žaidimą, pasimeta savo pačios atspindžiuose. 1961 m. demonai jau buvo išvaryti, teroras po truputį užmirštamas, tačiau iškilo Berlyno siena. Tais pačiais metais Cage'as privertė „išgirsti" *Tylą*, o Michelangelo Antonioni – „pamatyti" *La Notte*. Prasidėjo kitoks XX amžius. Jeanas Dubuffet, pasak Gaëtano Pico-

no, „vienintelis menininkas, kuriam dar pavyksta sukelti skandalą", būdamas šešiasdešimties metų gavo palaiminimą pirmąkart rengti parodą Paryžiaus dekoratyvinių menų muziejuje, tuo tarpu Niujorko moderniojo meno muziejuje buvo surengta pirmoji didžioji Rothko retrospektyva, o Josephui Beuysui buvo suteiktas Diuseldorfo akademijos skulptūros profesoriaus vardas.

Milane Piero Manzoni kūrė „gyvas" skulptūras ir pasirašydavo tiesiai ant modelių odos. Ronsinio aklagatvyje, kur Brâncuşi įkūrė savo pirmąją studiją Paryžiuje, per Roberto Rauschenbergo, Larry Riverso, Jeano Tinguely ir Niki de Saint Phalle suorganizuotą performansą buvo šaudoma iš karabino į gipsu padengtą paveikslą, kur įvairiausiomis spalvomis buvo užmaskuotos tapybos raukšlės. Dubuffet teigė, kad „menas nuolat turi kelti siaubą ir juoką". Struktūralistinio metodo ir „siužeto išnykimo" šalininkai išaukština iš specifinio žinojimo kilusį „objektą", siekdami ką nors pagerbti ar įnirtingais protestais sumalti į miltus.



DIDIEJI AVANGARDIZMO ŽAIDIMAI

1962 m., kai Sovietų Sąjunga norėjo padaryti Kubą savo atominių raketų placdarmu, kilo pavojus, kad pasaulis netrukus prieis tokią ribą, kai bus panaudoti atominiai ginklai. Dėl teroro ir neteisybės kare tarp Rytų ir Vakarų iškilo kaip niekad uždara siena. Eviano susitarimais buvo padarytas galas Alžyro karui. Tuo metu, kai senosios kolonijinės imperijos liovėsi kariavusios, amerikiečių aviacija pradėjo oro atakas Vietnamo šiaurėje. Tarp dviejų blokų vyko varžybos. Pasidarė būtina pasirinkti savąją stovyklą. Bet kokiu atveju nebuvo kitokio pasirinkimo, kaip paklusti tam pačiam įsakymui: „Angažuokitės, persiangažuokite!"

Pasauliui taip dalijantis į politinius režimus, menas įsipareigojo daryti viską, kad pristabdytų pakvaišusį bėgimą. Pasipylė darbai, sukurti laikantis tradicinių tapybos ir skulptūros estetinių kategorijų. Tam tikra prasme talkino fotografija, kinas ir gyvi vaidinimai, taip pat architektūra ir dizainas. Menas iki kraštutinumų reikalauja savitumo. O savitumas suteikia visas teises, ir pirmiausia leidžia taip praplėsti veiklos lauką, kad menui iškyla reali grėsmė visiškai išnykti. Svarbiausia – menininko veiksmas ir kūrinio koncepcija. Vykstant žaidimui su menu ir įtraukiant jį į socialinį, politinį ir kultūrinį gyvenimą aukščiau visko iškyla savojo „aš" kultas. Kūrybos veiksmo garbinimas – ne kas kita, kaip senųjų menininko narciziškų įpročių įvertinimas.

Tuo metu, kai plūstanti poparto banga laikėsi deramos pozicijos, pirmoji pokario menininkų karta išdrįso imtis radikalių naujovių. 3-iojo dešimtmečio menininkams pionieriams teko pareiga atgaivinti aprimusį meno pasaulį. Ėmė aktyviai reikštis anonimišką meną propaguojantys ir eksperimentuoti nevengiantys menininkai. Jų sukeltas sąmyšis tik skatina hierarchiją ir biurokratiją. Joks „judėjimas" nedera avangardui. Viskas priklauso nuo aplinkybių, konteksto, veikiančių tinklų, kurie kartais būna migloti. Draugystės ar kolektyvinio darbo būtinybės skatinami menininkai buriasi į grupes ir vėl išsisklaido. Tai ne bylinėjimosi ir išimčių metas. Ne tiek svarbu „susiveržti diržus", kiek viską iššvaistyti. Dėl ekonominio klestėjimo, vis labiau svaiginančio vartojimo ir įpročių kaitos gyvenimas kasdien atrodo vis lengvesnis. Tegyvuoja hedonizmas! Te nesupyksta visi besiilgintys moderniosios meno istorijos vizijos, tačiau dabartiniame mene viskas dėliojama plokštumoje. Vykstant amerikietiškojo minimalizmo ir *arte povera*, iš esmės susiformavusio Italijoje, Turino regione, sandūrai netrukus atsirado ir muziejų priešprieša – ekologiškasis žemės menas *(land art)*, ieškantis naujų beribių erdvių. Toks pat, anot Bourdieu, išskirtinio meno atmetimas būdingas ir dar dviem naujoms, iš esmės priešingoms kryptims, kurios tik atsiradusios greitai paplito pasaulyje. Priešindamiesi paveikslo „kritikos" šalininkams, kurie stengėsi atkurti paveikslo prasmės ir naratyvizmo svarbą, kai kurie menininkai optiniais, kinetiniais ieškojimais ir visomis raiškos

priemonėmis transformavo nusistovėjusią laiko ir erdvės viziją. Daiktų sudėtingumo ir pažadėtosios apokalipsės akivaizdoje vis dėlto aktyviai pasireiškia ta pati valia į viską pažvelgti aiškiau!

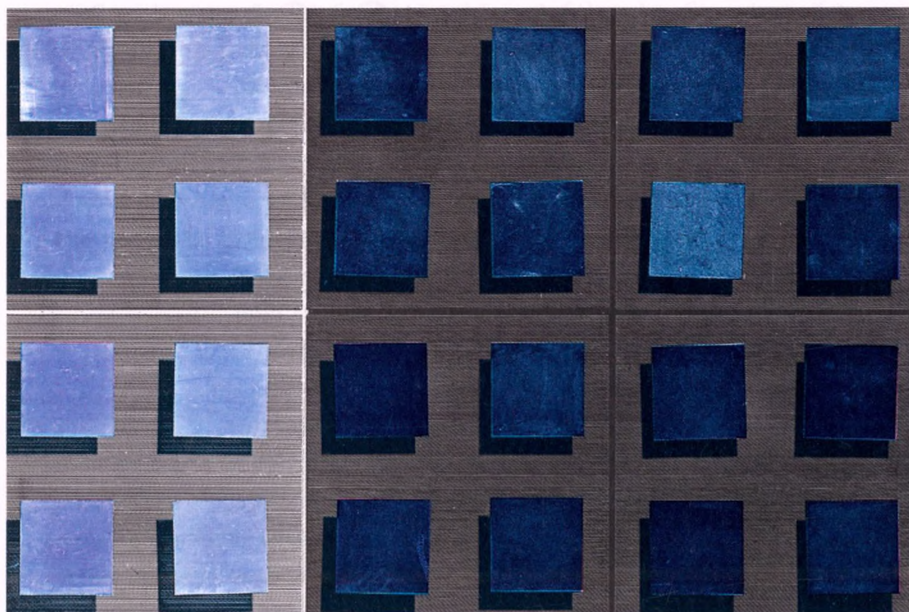
Kaip realizmo ir ekspresionizmo priešpriešа, kai veidrodžiai nukreipti į pasaulio realijas kaip į vidinės būtinybės konfigūracijas, atsiranda trečias kelias, grįstas geromis politinėmis intencijomis ir apšviestas utopinių vizijų, – atnaujinti dialogą, kurį menas nuolat stengėsi palaikyti su miestais, šventėmis ir neišvengiamais maištais.

Kinetinis menas ir opartas

Calderio vadinamieji mobiliai ir stabiliai atvėrė kelią kinetinio meno klestėjimui. Levitacijos šešėlyje, kai nepaisant visuotinės traukos dėsnio materialūs kūnai pakimba ore, atsiranda daugybė sunkiai atpažįstamų iš modernių medžiagų sukurtų objektų, malonumas meistrauti pradeda žaismingai konkuruoti su naujausiomis, kasdien pasaulinę patirtį praturtinančiomis technikomis, greičio tironija ir erdvės užkariavimo sukelta entuziazmo banga. Visuotinė pažanga vėl tampa pagrindine idėja, kurią itin egzaltuotai perteikia meno revoliucija. Visur buriasi mišrios menininkų – pusiau meistrų, pusiau technikų – grupės, ranka rankon dirba dailininkas su architektu, dizaineris su inžinieriumi ar mokslininku. Neužtenka vien per laimingą atsitiktinumą atrasti naują formą – svarbu, kad ji atitiktų socialinius meninės kūrybos ir vartojimo būdo pokyčius.



Vasarely fondas, Provanso Eksas, atidaryta 1976. Iš pradžių Victoras Vasarely Gordo pilyje įkūrė didaktikos muziejų, o vėliau atidarė šį tyrimų, konfrontacijų ir kūrybos centrą siekdamas įgyvendinti savo architektūrinės integracijos idėją ir polichrominio miesto svajonę, kad menas pagaliau taptų bendrąja vertybe ir modeliu. Itin svarbi vidinė gamtos geometrija, kurią menininkas atrado stebėdamas plokščius akmenėlius Bel Ilio pajūryje: „Išorė ir vidus kalbasi per osmosą." Menininkas įveda žiūrovą-dalyvį į totaliai optinę „sūkuringo plastinio pasaulio" aplinką. *Ph. © F. Bouillot-Marco Polo/T © ADAGP, 1999*



Jesús Raphael Soto, *Atvirkštinių elementų ryšys,* 1965, reljefas (Tate'o galerija, Londonas). Soto neutralizavo formą ir parodė, kad bet kokia plastinė sistema kuriama santykių, susidarančių tarp to, kas yra „elementų išorinėje ir vidinėje pusėse", pagrindu. Nuo 1957 m. pradedami naudoti dvigubi rėmai, kurių subtilus nestabilumas sustiprina optinės vibracijos reiškinį taip, kad stebėtojas net praranda orientaciją. Čia prie paviršiaus vertikaliai pritvirtintų kvadratų kinetinis efektas išgaunamas judant pačiam žiūrovui. Galiausiai nuo 1969 m. *Pénétrables* žiūrovas klaidžioja pakabintų elementų miške, kol galiausiai jame pradingsta.
Ph. E. Tweedy © Photeb/T © ADAGP, 1999

1955 m. Paryžiaus Denise René galerijoje buvo suorganizuota Vasarely globojama paroda *Le Mouvement* („Judėjimas"). Šios parodos *Documenta,* vykusios Kaselyje, proga tais pačiais metais išleistame *Geltonajame manifeste* rašoma: „Ateityje patirsime laimę, išvydę naują judantį ir jaudinantį vaizduojamojo meno grožį." Kūriniai, kuriuose pirmenybė teikiama juodos ir baltos spalvos kontrastui, akivaizdžiai rodo, kad nutraukiama sąsaja su chromatinių spalvų subtilybėmis ir tuo pat metu menas išlaisvinamas nuo pareigos kultūrai. Venesuelietis Jesúsas Rafaelis Soto, Paryžiuje įsikūręs 1950 m., ant organinio stiklo, norėdamas išgauti optinį efektą, sluoksniavo taisyklingus šachmatų lentos kvadratus ar besimainančias juodas ir baltas linijas, o nuo 1957 m. eksperimentavo su metaliniais strypeliais, pakabintais prie juodomis ir baltomis linijomis išvagoto pagrindo, kurie, žiūrovui nors kiek pajudėjus, sukuria svaiginančiai trikdančią vibraciją. Vasarely išaukštinta žmogaus akies tinklainės fiziologija buvo garbinama toliau, nors Duchamp'as ir Tinguely dalyvaudami *Le Mouvement* atskleidė ir kitų galimybių.

Vokietijoje, Diuseldorfe, 1957 m. susikūrusi grupė *Zero* – pirmasis menininkų judėjimas, pažadinęs šalį iš nebylumo, į kurį kraštą buvo nugramzdinusi mirtina nacizmo nuodėmė. Tuo metu, kai didelėmis sąnaudomis atkurtas barokas simbolizavo kiek šviesesnę kultūrinę praeitį, daug kur duris atvėrė XX a. meistrų muziejai ir buvo plačiai eksponuojami tokie darbai, kurie ilgą laiką buvo cenzūruojami ir laikomi degeneravusių menininkų kūriniais. Heinzas Mackas, Otto Piene ir Güntheris Ueckeris gynė jaunosios vokiečių menininkų kartos teisę dalyvauti tarptautiniame pabudusio modernizmo judėjime.

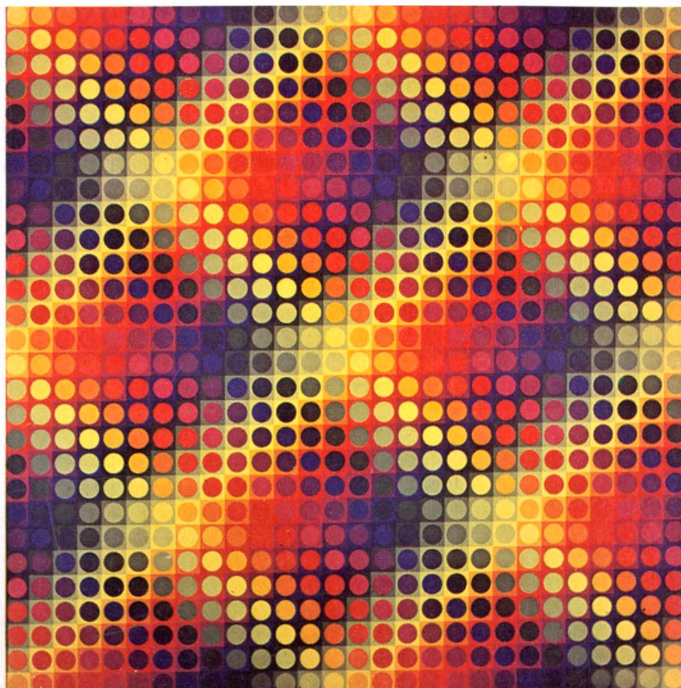
Be elektros dinamų ir šviesos bareljefų, Mackas kūrė didžiulius scenografijos kūrinius modernizuotoms liturgijoms, pavyzdžiui, veidrodinę monumentalią stelą, turėjusią iškilti Sacharos viduryje. Prie Piene's choreografijos su šviesos efektais, ugnies ir dūmų reginių bei languotų raštų itin dera Ueckerio kuriami paviršiai, kur efektą padeda išgauti prožektorių šviesos žaismas. Vokietijos atgimime dalyvavusius pirmus didžiuosius pokario menininkus skatino veikti universalios ambicijos. Netrukus buvo atidarytos Lucio Fontanos ir Yves'o Kleino parodos. Per dešimtmetį, 1957–1967 m., grupė *Zero* sukūrė visų reikalingų atnaujinti Vokietijos meno srovių *tabula rasa* ir taip ryžtingai pasipriešino tingios visuomenės siekiui atgaivinti „vietinio" ekspresionizmo tradiciją.

Panaši padėtis susiklostė ir Nyderlanduose, kur susibūrusi *Groep Nul* tęsė *Stijl* pradėtą tradiciją ir savo ruožtu sukūrė vaizduojamųjų kinetinių objektų. Italijoje, palaiminus globėjui Fontanai, Milano *Gruppo T* kūryba nuo 1959 iki 1966 m. rėmėsi geštalto teorijomis: meno kūrinio visuma suvokiama tose pačiose instaliacijose panaudojant įvairiausius daiktus, sužadinančius sensorinius, lytėjimo ir regėjimo pojūčius. Tokio visuotinio meno pasirinkimas ypač akivaizdus stroboskopiniuose Boriani kambariuose. Italijoje *Gruppo N* taip pat stengėsi žaisti instaliacijų sudedamųjų dalių daugiadiscipliniškumu. Galiausiai Zagrebe *Naujoji tendencija*, kuri nuo 1931 m. demonstravo atvirumą europietiškajam avangardizmui, priimdama išimtinai vizualinės estetikos geometrijos kanonus, gavo palaiminimą organizuoti didelę optinio ir kinetinio meno parodą *Tęstinės paieškos*.

Vis dėlto kinetinis menas labiausiai plėtojosi Paryžiuje tuo laiku, kai atrodė, kad XX amžius norėjo atversti švarųjį savo istorijos puslapį! Svariausias indėlis priklauso Victorui Vasarely, kuris laikomas nepripažintos ar apleistos dėl „buvimo Rytuose" Europos avangardizmo epopėjos skleidėju, ir tikram lakmuso popierėliui – *Naujosios tendencijos* grupei (tyrinėjusiai optinę iliuziją, judėjimą ir šviesą – *vert. past.*) bei Denise René galerijai (kur surengta pirmoji kinetinio meno paroda – *vert. past.*). Įvairių tautybių menininkai, ypač Pietų Amerikos jaunų menininkų bendruomenė, plūdo į Paryžių. Jie sekė venesueliečio Soto ir argentiniečio Julio Le Parco pavyzdžiu, kuris 1958 m. itin stereotipišką Niujorką iškeitė į Paryžių, pasakęs, kad bėga nuo amerikietiškojo imperializmo, siautėjančio visose šalies tautinio gyvenimo srityse. 1959 m. Le Parco suburta darbo grupė po metų buvo oficialiai įsteigta pavadinimu GRAV (*Groupe de Kecherche d'Art Visuel* „Vizualinio meno tyrinėjimų grupė"). Ją sudarė įvairių tautybių menininkai: draugai dailininkai iš Buenos Airių Horacio Garcia Rossi ir Francisco Rossi, François Morellet ir Joëlis Steinas, ispanas Francesco Sobrino ir Yvaralis, Victoro Vasarely sūnus, kurį laiką dirbęs jo asistentu. Tiek teorija, tiek bendros kūrybos principu

besiremianti GRAV naudojo naujovišką plastinio meno žodyną, kuriame apstu šiuolaikinių medžiagų ir įvairiausių technologijų pavadinimų. Be judesio, apimties ir struktūros paieškų, grupė siekė naujo santykio tarp meno ir visuomenės, įtraukdama ją į meno kūrimą. Mieste atidariusi tokios paskirties laboratoriją, GRAV rengė manifestacijas prieš institucijų konservatizmą ir meno aplinkoje įsivyravusį konformizmą. Grupė GRAV prieš išsiskirstydama (1968) buvo visur: ne tik didelėje tarptautinėje kinetinio meno parodoje, kurią Amsterdamo *Stedelijk* muziejuje suorganizavo Pontus Hultenas, vėliau Stokholmo muziejuje, bet ir 1964 m. surengtoje trečiojoje *Documenta* parodoje, 1963 ir 1967 m. Paryžiaus bienalėse, 1966 m. Bordo *Sigmoje* ir 1967 m. Paryžiaus moderniojo meno muziejuje suorganizuotoje parodoje *Šviesa ir judėjimas.* Netrukus socialinė utopija, kurią siekė įgyvendinti ši grupė, plačiai išsiveržė pro meno aplinkos kraštus. Prisidengę optinio meno vardu, drabužiai, amerikietės Bridget Riley plokštelių viršeliai, Yves'o Saint Laurent'o suknelės ir plačiai paplitę baldai perėmė meno, bet kokia kaina norinčio pereiti iš studijos į gatvę, vizualų žodyną ir kinetikos gramatiką. Jų pasisekimas pateisino visas viltis. 1966 m. balandžio 19 d. GRAV išėjo į Paryžiaus gatves ir, nesilaikydami priimtų normų, organizavo žaismingus performansus, pažeidžiančius viešąją tvarką, kuriais siekė interaktyvumo tarp meno ir visuomenės. Tais pačiais metais Vienos bienalėje didysis prizas atiteko Julio Le Parcui. Tai buvo pripažinimo ženklas menininkui, kurio kūrybingumas, entuziazmas ir organizaciniai gebėjimai prisidėjo prie judesio perteikimo mene. Beje, negalima pamiršti ir plačios paletės jo asmeninių ieškojimų. Lenktyniavimas dirbant kartu su kitais menininkais 1959 m. jį atvedė prie pirmųjų eksperimentų elektros šviesa. Prasidėjo Julio Le Parco „šviesos metai", kai akivaizdžiai paprastos konstrukcijos, moksliškai sumontuotos studijoje, labiau primenančioje techniko, o ne menininko darbo vietą, iškyla kaip „nestabilių visumų" aidas. Peršviečiami ir judantys, beveik nematerialūs šviesos kūriniai kviečia lankytoją laisvai pasimėgauti atspindžių pasaulio švente, kur trumpalaikius žybsnius keičia akinančios šviesos srautai, griežčiausiai suprogramuotą veiksmą maino geismu dvelkiančios metamorfozės. Visa tai įgavo tokį mastą, kad vienas garsiausių amžiaus meno kritikų Julienas Alvard'as 1966 m. kūrinyje su poliruoto plieno plokštele pavadinimu *Nuolatinė šviesa* įžvelgė „katiniškumo pamoką prabangoje gyvenančioms katėms"! Šviesos greičio, percepcinės dinamikos ir elektrinės optikos amžiuje Le Parcas dirba realiuoju laiku, kad pasaulį temdančių šešėlių kontekste grožiu sukurtų laimės jausmą.

Kartu su rusiškojo avangardizmo utopijomis, kurių tikslas buvo atskleisti meno, mokslo, technikos ir visuomenės tarpusavio sąveiką mene, kinetinio ir optinio meno grupių sėkmė buvo tokia pat efemeriška kaip ir įspūdinga. Norėdami padaryti *tabula rasa* iš formalistinio palikimo,

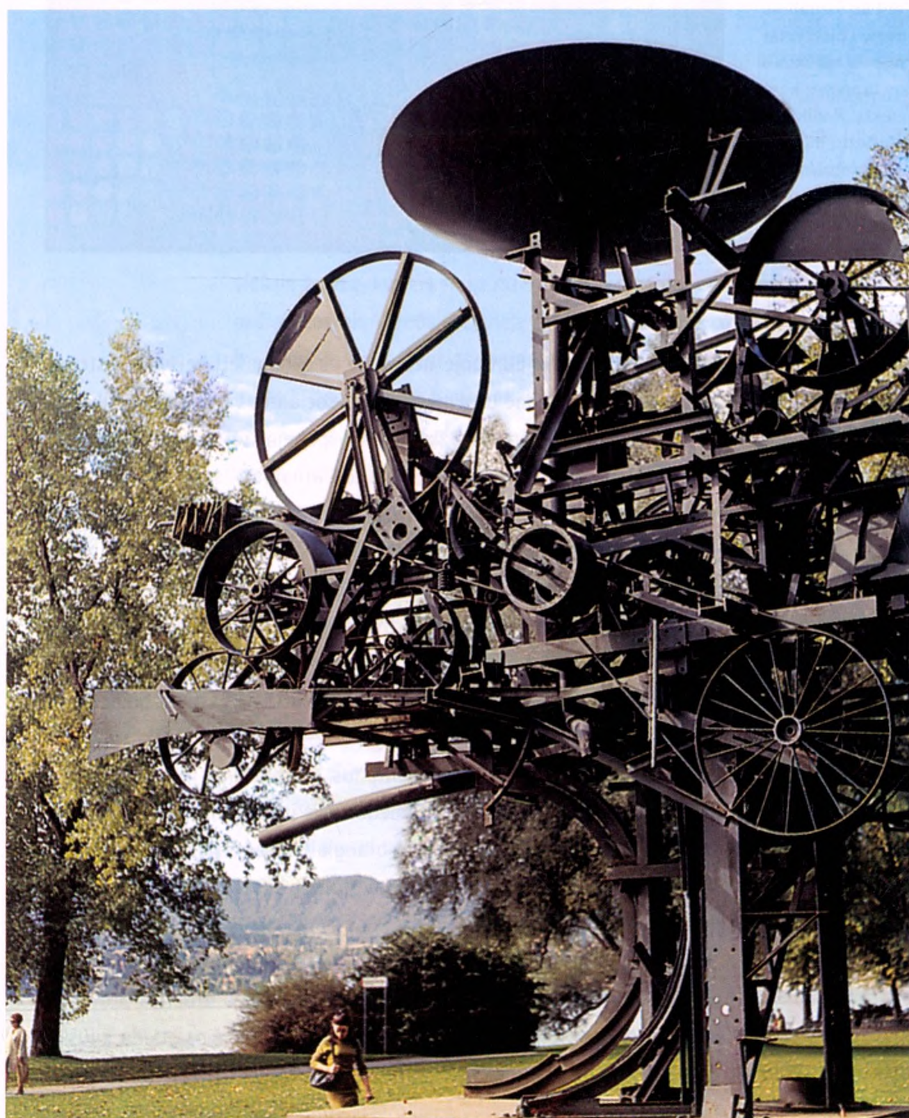


Julio Le Parc, *Serija 31 D Nr. 2/2,* 1957–1970, koliažas (privati kolekcija). Julio Le Parcas visą gyvenimą drobėje ar ant kitų paprastų paviršių eksperimentavo su beribėmis keturiolikos spalvų gamos galimybėmis ir paprasčiausiais rėmais. Šie struktūros, judėjimo, šviesos ir aplinkos ieškojimai atitiko vizualinio meno objektyvias taisykles ir barokinės hipnozės kerų efektą! Radikaliai griežtu metodu nepriekaištingai atliktas kūrinys žavi spalvomis ir sukuria stebinantį bangavimo, virpesių ir trimatės erdvės įspūdį. *Ph. © Galerie Denise René, Paris/T © ADAGP, 1999*

kurį sutepė fašizmo Europoje nesugebėjusių nugalėti vertybių sistema, šių grupių nariai bandė užmegzti naujus socialinius ryšius. Tuo laikotarpiu, kai prasidėjo kosmoso užkariavimo epopėja, kai aplink Žemę ratus suko *Sputnik*, menui irgi išmušė valanda atnaujinti savo ryšį su erdve, materija, technika ir kuo didesne visuomenės dalimi. Šis metodiškas, beveik mokslinis darbas atitolina kūrinio prasmės klausimą, pirmenybė teikiama jo suvokimui ir socialinei integracijai. Taigi GRAV rengė mašinų, paprastesnių už buitinę elektros techniką ir plastines medžiagas, instaliacijas, kurių lankstumas ir skaidrumas panardina žiūrovą į žaismingą pasirinkimo laisvę ir reikalauja jo paties dalyvavimo. Šis meninis ieškojimas – atsukta nugara meno rinkos taisyklėms. Vietoj spekuliacijos fetišais GRAV mieliau renkasi multiplius, instaliacijas ir į meno kūrinį įtraukia net pačią publiką. Tačiau meno rinka ir kultūros institucijos davė jiems atitinkamą atkirtį ir privertė brangiai sumokėti už blogus ėjimus. Akiplėšiška optinio ir kinetinio meno šlovė truko tik dešimtmetį. Buvo įgyvendinta nemažai techninių sumanymų, tačiau Nicolo Schöfferio šviečiantis kinetinis bokštas, Defanse turėjęs nurungti Eiffelio bokštą, taip ir liko tik projektas. Vieną šios monumentalios utopijos prototipų galima rasti Lieže, Belgijoje. Netrukus didžioji dalis šios staiga kilusios meno ir kultūros revoliucijos pradininkų vėl tapo anonimais. Paradoksalu, kad Prancūzija, aktyviausias šios tendencijos priešaušrio židinys,

buvo viena atkakliausių šios krypties ostrakizmo šalininkių. Nors optinis ir kinetinis menas buvo populiarus, galiausiai tokių kūrinių nebepriėmė muziejai ir nepirko kolekcininkai!

„Tarptautinės" kinetikos nuošalyje buvo keletas menininkų, ieškančių naujų judesio efekto kūrimo būdų. Belgas Polis Bury, vienu metu buvęs artimas siurrealistiniam Magritte'o vaizdavimo būdui, vėliau prisidėjęs prie grupės *CoBrA,* 1955 m. vis dėlto dalyvavo parodoje *Le Mouvement.* Jo judesys labai lėtas, beveik neįžiūrimas. Bury kūrė paslaptingai judančius medinius kamuolius, kubus ir cilindrus, o vėliau ėmėsi kruopščiai nupoliruoto metalo – kūrė iš jo didelius vargonus ir vis didesnius fontanus.



Jean Tinguely, *Eureka,* 1963–1964, 780 × 660 × 410 cm (Ciurichorno parkas, Ciurichas). Šia pačia didžiausia per gyvenimą sukurta skulptūra Tinguely metė iššūkį *Naujajam realizmui.* Jis visą kūrinį nudažė juodai, kad šis sugertų šviesą ir išryškėtų formų kontūrai, nustelbiantys *objets trouvés* juokingą, nostalgišką ir familiarų atspalvį. Monumentalia ir kartu tragiška pragaro mašina *Eureka,* neturinčia nei prasmės, nei paskirties, autorius išjuokia absurdišką *homo faber* optimizmą. Ši aukšta, siūbuojanti ir triukšmą skleidžianti skulptūra perteikia menininko, kurį 1959 m. Tristanas Tzara įvardijo dada ambasadoriumi, ironiją. *Ph. © W. Dräyer/T © ADAGP, 1999*

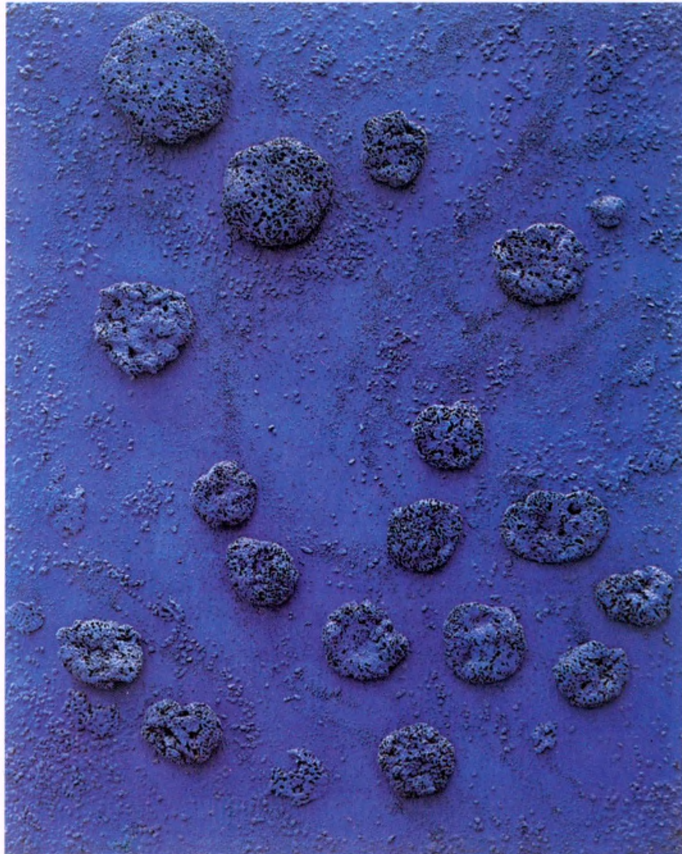
Graikų kilmės Takis į Paryžių atvyko 1954 m., o 1958 m. sukūrė pirmąsias elektromagnetines skulptūras, prieš tai gatvėse suorganizavęs įvairių ugnies instaliacijų *Signalas, fejerverkai.* Susižavėjęs traukinių paskirstymo stočių reginiu, automatika, signalais, paslaptingų energijų veikimu, jis iš ilgų metalinių strypelių su mirkčiojančiomis švieselėmis sukūrė stebinantį *Drebančių mobilių* medelyną. 1960 m. lapkričio 29 d. jo bendrininkas poetas Sinclairas Beiles'is tapo parodos *Neįmanoma, žmogus erdvėje,* vykusios Iris Clert galerijoje, herojumi. 1982 m. *Trys totemai – muzikinė erdvė* atidarė forumą Pompidou centre. Čia buvo nostalgiškai pagerbta elektra: panaudotos televizoriaus mėlynos šviesos variacijos ir magnetiniame lauke besisukančios sunkios plieninės sferos, apsuptos didžiulių skambančių vamzdžių.

Lenkas Piotras Kowalskis perėmė Leonardo da Vinci tradiciją naikinti meno ir mokslo ribas. Laisvai naudodamas įvairias medžiagas, jis išbandė įvairias sritis, pavyzdžiui, tyrinėjo laiką, erdvę, reliatyvumą, simetriją, veidrodžius ir šviesą, o 1988 m. Defanse, sugriaudamas Degrės aikštės geometriją, viešoje erdvėje vidury laiptų pastatė keistą telūrinę ataugą. Aplinką atspindinčio besisukančio veidrodžio išradėjas savąją *Time Machine* nori padaryti „meno įrankiu, kuris akimirksniu perduotų laiko materialumą ir kartu juo manipuliuodamas pakeistų laiko tėkmę". Menininkas laiką traktuoja „ne kaip paliekamą pėdsaką ar atsiminimus, bet kaip realiuoju laiku patiriamus žmonių jausmus".

Šveicaras Tinguely, 1953 m. įsikūręs Paryžiuje, šalia Brâncuşi studijos Ronsinio aklagatvyje, išgarsėjo kurdamas juokingas, tačiau kartu ir tragiškai keistas mašinas. 1952 m. manifeste naujasis dadaistas pareiškė: „Menininkams tenka atsisakyti dulkėmis apnešto romantizmo teptuko, paletės, drobės bei rėmų ir susidomėti mašinomis." „Atsitiktinės mechanikos" instaliatorius 1959 m. parodoje *Méta-matics* Paryžiaus Iris Clert galerijoje eksponavo piešimo mašinas, tą patį jis darė ir Tokijo rūmų esplanadoje. Per pirmąją Paryžiaus bienalę viena iš tų mašinų isteriškai trypčiodama nupiešė ne mažiau kaip 40 000 piešinių! Tapęs triukšmingų mugių mechaniku, Tinguely vis nesiliovė demonstruoti šokiruojančių sumanymų, pradedant pirmąja ironiška ir didžiule autodestrukcine mašina, kuri 1960 m. gegužės 17 d. pati susinaikino Niujorko šiuolaikinio meno muziejuje!

Naujasis realizmas

Iš esmės pasikeitęs avangardizmas – *Naujasis realizmas*, gimęs iš 1960 m. meno kritiko Pierre'o Restany inicijuoto ir kolektyvo pasirašyto manifesto, – vienijo įvairialypes asmenybes, kurioms trejetą metų buvo artima „objekto avantiūros" pritaikymo tema. Grupės globėjas, *Yves'as* Kleinas 1957 m. sausį pristatė ultramarino spalvą IKB trumpiniu (*International Klein's Blue* – „tarptautinė Kleino mėlyna"). Po metų, norėdamas perteikti nematerialumą, dailininkas eksponavo visiškai tuščią Iris Clert galerijos erdvę, parodą pavadinęs *Le Vide* („Tuštuma"). 1960 m. Kleinas pristatė savo pirmąsias „antropometrijas", kurias įkvėpė bombos išsvaidyti kūnai, visiems laikams įsispaudę Hirosimos sienose. Žiūrovų akivaizdoje vyko erotinė ceremonija, per kurią buvo piešiama moters kūnu. Nuogos dažais išsitepusios moterys tampė viena kitą po ant žemės ištiestas drobes (drobules negyvėliams suvynioti), kurios reiškė ne tik civilizacijos, bet ir tapybos mirtingumą. Piešdamas drobėje šiaudeliu arba 1960 m. profesionaliu fotomontažu išgarsindamas hipotetinį „šuolį į tuštumą", Kleinas nebijojo susikurti mistifikatoriaus įvaizdžio, kuriam nesvetimas humoro jausmas ir dvasinės ambicijos. Ankstyva mirtis 1962 m. apgaubė menininką mistikos skraiste.



Yves Klein, *Reljefas-kempinė 16. Mėlyna, do, do, do,* 1960, kempinė, akmenėliai, grynas pigmentas, sintetiniai sakai ir medis, 200 × 165 × 18 cm (privati kolekcija). Kleinas manė, kad spalva ir yra pati tapyba: „Aš norėjau, kad ji įgautų neišmatuojamas dimensijas, sklistų ir įsigertų į miesto ir šalies atmosferą..." Dėl simbolinio efekto pasirinktos ir pigmentu sumirkytos kempinės – taip spalvai sudaryta galimybė įsigerti į medžiagą kaip galima giliau. *Ph. L. Joubert © Photeb/ T © ADAGP, 1999*

Daug proziškesni plakatininkai François Dufrêne'as, Raymondas Hainsas ir Jacques'as de Villeglé ėmėsi sienų bei tvorų ir išgarsėjo daugiau ar mažiau apskurusiais moderniais reklaminiais ar politinio pobūdžio plėšytais plakatais. Žaisdami sluoksniavimo, sugretinimo, trynimo ir priešinimo technikomis, jie į antrą planą nustūmė pranešimą, kad at-



Arman, *Chopino Vaterlo*, 1962, asambliažas, 186 × 300 × 48 cm (MNAM, Georges'o Pompidou centras, Paryžius). Nuo 1961 m. kuriami Armano „įsiūčio priepuoliai" – patys radikaliausi darbai, prieš kuriuos menininkas išbandė antspaudus, „šiukšliadėžes" ir akumuliacijas. Bernard'as Lamarche'as-Vadelis juose įžiūrėjo kritinį aspektą: „Vartojimo ir mainų fanatikams Armanas priešpriešina įsiūtį ir atlieka sisteminės destrukcijos veiksmą." *Ph. L. Joubert* *© Photeb/T* *© ADAGP, 1999*

kreiptų žiūrovo dėmesį į keletą atsitiktinai gatvėje pamatytų spalvų, kaip atkreipiamas dėmesys į triukšmą, riksmą, juoką.

Vadovaudamasis tokia apropriacijų ir manipuliacijų logika ir stebėdamas Tinguely absurdiškas ir stebinančias, tačiau visiškai nenaudingas mašinas, skulptorius Césaras kuriam laikui apleido asambliažo bei lydyto metalo techniką ir ėmėsi kompresijos, kuri leidžia lengvai sunaikinti vartotojiškos visuomenės fetišą ir transformuoti automobilį į inertišką baroko stelą. Iš pradžių labai šokiravusi, kompresijos technika sparčiai plito: būdavo panaudojami daugiau ar mažiau vertingi daiktai, net šeimyniniai sidabro indai ir papuošalai! Įsijautęs į alchemiko vaidmenį, Césaras naudojo besiplečiantį poliuretaną – užpildydavo erdvę nežabotai tekančia ir staiga sušaldoma šios medžiagos srove. Toks meno kūrinys, priklausantis tik nuo atsitiktinumo įgeidžių, vaizdingai atskleidžia minkšto ir kieto dialektiką.

Armanas toje pačioje Iris Clert galerijoje kaip atsaką Kleinui suorganizavo ekspoziciją *Le Plein* („Pilnuma"). Jis galeriją iki lubų kimšte prikimšo iš šiukšliadėžių išpiltų šiukšlių, o pačiomis šiukšliadėžėmis užgriozdino įėjimą. Taip menininkas už durų paliko vartotojiškos visuomenės apokalipsės viziją. Vis dėlto Armano vadinamosiomis akumuliacijomis, kurias galima laikyti įvadu į ateities ekologines problemas, pripažįstama mechanizmų svarba ne tik reginiui sukurti. Taip sukuriamas tikslus prekybos centro skyriaus ir netvarkos atitikmuo, bet taip atkartota prekė nebeturi jokios ekonominės vertės. Galiausiai *Colères* („Įsiūčio priepuoliai") pavadintuose sulaužytų daiktų rinkiniuose Armanas nepagailėjo ir tokių „šventų" daiktų kaip muzikos instrumentai – visiems laikams nutraukė

smuikų ir pianinų stygų skambėjimą plačiu kirvio mostu, žirklėmis ar pjaustikliu.

Daiktų sangrūdos, arba akumuliacijos, būdingos ir Gérard'o Deschamps'o kūrybai. Jis labiausiai mėgo tekstilę, o siekdamas sudrebinti kine ir populiariuose žurnaluose taip eskaluojamą drabužių fetišizmą rinkosi moteriškus apatinius. Kurdamas paveikslus–tinklus Danielis Spoerri vertikaliai ant sienų pakabino stalo su maisto likučiais reljefus. Paties vulgariausio vartojimo pėdsakai įamžinti visiems laikams, įkalinti paradoksaliose ikonose su purvinomis lėkštėmis, cigarečių nuorūkomis ar supjaustytos duonos žiauberėmis. Martialis Raysse'as metė iššūkį reklamai, JAV išgarsėjo kaip poparto žvaigždė ir sukūrė paveikslą, traukiantį akį taip pat, kaip ir reklamos, kuriame gausu iškarpų, skėčių nuo saulės ar neonine vyšnine spalva nuteptų lūpų. Tačiau neabejotina sėkmė baigėsi 1968 m., kai menininkas, būdamas šlovės viršūnėje, išsižadėjo savo įsitikinimų ir pasitraukė į provinciją. Jo sugrįžimo prie tapybos pagrindas buvo jau visai kitoks – meditacinis ir akademinis: menininkas bandė pasiekti aukštą meistriškumą ir atgaivinti, atrodė, jau užmirštas temas tokiomis ambicingomis kompozicijomis, kurios nenusileistų meno istorijos šedevrams.



César, *Ricard,* 1962, „kontroliuojama" automobilio kompresija, 153 × 73 × 65 cm (MNAM, Georges'o Pompidou centras, Paryžius). Iš pradžių iš surūdijusių geležinių atliekų asambliažus kūręs Césaras 1960 m. Gegužės salone pristatė pirmąsias tiesiai iš po pramoninių presų ištrauktas kompresijas. Po metų jis jau prižiūrėjo „kontroliuojamų" kompresijų darymo procesą, mechaninį *ready-made* efektą subtiliai papildydamas plastika.
Ph. L. Joubert
© Photeb/T
© ADAGP, 1999

Tuo tarpu Christo žengė jokių apribojimų nepripažįstančios kūrybos žingsnius. Šis iš Bulgarijos kilęs menininkas, mokęsis socialistinio realizmo ir monumentalaus bei iškilmingo oficialiojo meno mokykloje, 1958 m. įsikūrė Paryžiuje ir pradėjo į paketus vynioti mažus daiktus, taip pamėgdžiodamas Mano Ray *Isidore Ducasse enigmą.* Nuo 1961 m. jis įgyvendino simbolinį karo mokyklos suvyniojimo projektą, o po metų pasitenkino kur kas kuklesniu sumanymu: naktį vienoje siauriausių Paryžiaus gatvių – Visconti – užtvėrė kelią simboline *Geležine uždanga,* padaryta iš krūvon suverstų bidonų. 1964 m. filmuojant belgų televizijai supakavo Šajo rūmų esplanados statulą, o po metų be jokios atramos vertikaliai pastatė pripūstą ir virvėmis suvytą balioną. Didžiuosius savo paketus Christo sukūrė tik po 1968 m. Nepaisydamas jokių ribų, menininkas tampa rikiuotoju įvykių, kurie gražūs kaip šventė, efemeriški kaip saliutai, grandioziniai kaip kinematografijos perprodukcija. Naujieji realistai individualiais veiksmais perima fragmentus iš gyvenimo, kuriame viskas

parduodama iš varžytynių. Kiekvienas menininkas savitai stabdydamas nenutrūkstamą vaizdų ir daiktų tėkmę iš proziškos kasdienybės stengiasi išgauti nors kruopelytę poezijos. Laikantis Kleino tuštumos apropriacijos, kiekvienas gali ieškoti, nusižengdamas tapybos ir skulptūros normoms, vaizduojamojo meno priemonių, kurios aiškiai atskleistų menininko individualumą. Taigi Armano daiktų akumuliacijos, Césaro mašinos, Raysse'o fotoreportažai, Jacquet tipografiniai rėmai ar Christo paketai sukuria naują meno kalbą, pajėgią lygiaverčiai kovoti su iki kraštutinumų urbanizuoto pasaulio, kuriame viskas parduodama, perkama ir keičiama, bandymais išrauti individualizmą ir viską paversti masinės gamybos produktais.

Naratyvinio vaizdavimo atgimimas

7-ojo dešimtmečio viduryje prancūzų meno kritiko Géraldo Gassiot-Talabot inicijuotos manifestacijos išpopuliarino daugumai šiuolaikinio



Eduardo Arroyo, *Visas miestas apie tai kalba,* 1982, aliejiniai dažai, drobė, 210 × 160 cm (FRAC, Provanso Alpių Žydrasis Krantas). Šiame paveiksle iš serijos *Kaminkrėčiai* (pradėta 1979) miestas ir naktis primena teatro dekoracijas. Arroyo sekdamas Lautreco pėdomis siekia afišai būdingo vizualinio efekto: išryškina šviesų stačiakampį ir perteikia naktinių nuotykių jausmus. Dailininkas kaminkrėtys kuria savąjį filmą, panaudodamas viską pasakantį vieną planą. *Ph. © du FRAC/T © ADAGP, 1999*

meno kūrinių būdingą naratyvinį vaizdavimą. Jis kilo iš polemikos, o ne buvo specialiai sugalvotas siekiant į šiuolaikinio meno istoriją įtraukti dar vieną „-izmą". Ši sąvoka reiškia daugelio naujosios kartos menininkų, nutraukusių ryšius su netolimos praeities meno palikimu, darbuose vaizduojamas realijas. Nepaisydami merdinčios Paryžiaus mokyklos, nepritariantys abstrakcijoms, susipažinę su poparto menininkų, siurrealistų darbais ir dadaistiniais fotomontažais, Matta, Jeano Héliono ir marginaline Alfredo Courmes'o kūryba, iš Prancūzijos ar kitų šalių kilę dailininkai po šimtmečio į tapybą sugrąžina pasakojimą ir jo raidos laike svarbą. Skirtingai nei Warholas, šie menininkai skyrė muziejų nuo prekybos centro. Akistatoje su televizija, kinu ar komiksais jie geriau rizikavo ieškodami ko nors nauja, o ne patogiai skolinosi iš kitų, mieliau rinkosi dviprasmybę nei akivaizdumą, paslaptį ir provokaciją nei tvirtinimą, pasakojimo atsitiktinumą nei išgalvoto siužeto sausumą. Paryžiuje kilo nuostabus sujudimas, pažadintas įvairios kilmės, išsilavinimo ir charakterio dailininkų kosmopolitų.

Tokie daiktai kaip dviratis ar siuvimo mašina vokiečiui Konradui Klapheckui tapo iki kraštutinumo smulkmeniškos tapybos pretekstu. Tokios tapybos pabrėžtinas deskriptyvumas nukrypsta į tamsumą su alegorinėmis figūromis, kilusiomis iš dviprasmiškų svajų. Taip pat vokietis, bet Paryžiuje gyvenantis Peteris Klasenas, gretindamas moters kūną ir elektros jungiklius, iš šaltų mechaninių detalių kuria herbus ir korteles, persmelktus švelnumu ir seksualinėmis užuominomis. Richardo Lindnerio milžinės, sadomazochistinio cirko herojės, papuoštos viliokiškais ryškių spalvų juokingais apdarais, ironiškai primena amžiaus pabaigos fatališkos moters paveikslą.

Virtuoziškasis provokatorius amerikietis Larry Riversas atrodo lyg rašantis dienoraštį, kuriame prisiminimai apie meno šedevrus susiduria su brutaliais moderniais kūriniais, įvairaus mastelio elementų sugretinimais ar trafaretinėmis raidėmis išrašytais imperatyvais. Nuo 1957 m. *Avarijos* iki *Bonaparto,* kuris buvo laikomas šventvagišku 7-ojo dešimtmečio kūriniu, Riversas išlaikė nerūpestingos tapybos ir visur besikišančio menininko dvilypumą.

Nepaisydamas žanrų ir stilių, Eduardo Arroyo gausiai tapė paveikslus, kuriuose vaizdavo negarbingą gimtosios Ispanijos istorijos etapą Franco valdymo laikotarpiu, kai buvo tremiami žmonės. Arroyo moksliškai perversiškoje tapyboje, kuria mėgaujasi garbindamas gero skonio negarbę, įpina įvairių ženklų ir simbolių.

Islandas Erró blaškėsi tarp gyvenimo Paryžiuje ir Bankoke. Išbandęs Matta atvertas erdves, su draugu Jeanu Jacques'u Lebeliu aktyviai dalyvavęs įvairiausiuose hepeninguose JAV ir Europoje, pasinėrė į žurnalų, paveikslų ir komiksų pasaulį. Pasipylė gausybė tapytų koliažų, kuriuose,

Larry Rivers, *Paskutinis pilietinio karo veteranas*, 1959, aliejiniai dažai, anglis, drobė, 209,6 × 162,9 cm (MOMA, Niujorkas, Blanchette Rockefeller fondas). „Šį *Paskutinį Amerikos pilietinio karo kareivį* nutapiau pagal *Life* publikuotą nuotrauką (1959 m. gegužės 11 d.). Jis mirė Šv. Patriko dieną, sulaukęs 112 metų. 10 ar 15 metų prieš mirtį jam buvo suteiktas generolo garbės laipsnis, ir jis visada savo namo verandoje būdavo pasidabinęs uniforma. Pro šalį einantys Tenesio žmonės jį sveikindavo." Palaidojus mirusįjį, šį žiniasklaidos plačiai išgarsintą motyvą perėmė dailininkas. Šis kenotafu tapęs paveikslas sukurtas ant drobės, iš kurios siuvamos vėliavos, drobulės mirusiesiems suvynioti ir, žinoma, tapomi paveikslai. *Ph. © du musée/T © ADAGP, 1999*

pavyzdžiui, komponuojama japoniška erotinė graviūra ir komiksai su amerikietiška propaganda, palaikančia į karus įnikusias karo pajėgas. Garsioji *Amerikietiškojo interjero* serija gretinama su „apstatytų virtuvių prekeivių" vaizdais, *sweet homes* – su herojiniu Vietnamo kovotojų atvaizdu; kitoje serijoje pasakojama pamokanti Mao Dzedongo istorija apie tai, kaip per Ilgąjį žygį jis būtų nukeliavęs į Šv. Morkaus aikštę ar Baltuosius rūmus! Kiekviename paveiksle sukurta kova, konfliktas ir paradoksas duoda peno vaizduotei.

Prancūzas Aillaud nuolat rinkdavosi zoologijos sodo vaizdą kaip narve įkalintos laisvės alegoriją: laukinis žvėris – grotų ir natūralistinių aprašymų kalinys – simbolizuoja tapybą ir prievartines vaizdavimo formas. Galiausiai Aillaud balto lapo tuštumoje ėmė tapyti menamus peizažus ir laukinių gyvūnų pėdsakus. Keletas kablelių vaizduoja didelius migruojančius paukščius, krokodilai išnyra iš dirbtinai atsitiktinių dėmių salyno, kuris vis dėlto liudija užsispyrusiai santūrią tapymo manierą. O Gérard'as Schlosseris plačiais hiperrealistiniais užmojais, priešingai, atnaujina impresionistinį saulėtos provincijos vaizdavimą: perteikiamus trumpalaikės laimės elementus padalija keturkampiais, perrėžia skalpeliu, kad žiūrovas pats suprastų akivaizdžiai neišreikštą mintį.

Iš Haičio kilęs Hervé Télémaque'as, kuriam didelę įtaką darė siurrealistinis palikimas ir draugystė su André Bretonu, mokėsi Niujorke, vėliau ėmė kurti drobes-galvosūkius, kuriose autobiografinės detalės puikiai perteikiamos plastine technika su dideliu įtūžiu, humoru ir mįslingumu.

Italo Leonardo Cremonini scenografijoje moksliškai moduliuojama suplanuota erdvė, kur vaizdas ir jo neryškumas kartu su tam tikrų apeigų ženklais simbolizuoja prabundantį vaiko seksualumą, žabojamą formalistinių draudimų. Taip pat italo Valerio Adami kūrybos išskirtiniai bruožai – skalpelis, plokštuma, ryškios spalvos, perteikiančios geismo ir prisiminimų motyvus.



Vaizduoti praeities įvykius, tik viską užliejančia mėlyna spalva, būdinga ir Jacques'ui Monory. Jo kūryboje asmeniniai meilės išgyvenimai nenusileidžia nostalgiškiesiems nedidelio biudžeto filmams bėgimo prieš laiką varžybose, kurias absurdiškai laimi trileris, o likimas ir katastrofos tik patvirtina jo laimėjimą. Žmogžudystės, didieji laukiniai plėšrūnai, fatališkos moterys ar angelo figūra – viskas apgaubta takios mėlynos nakties, kuri paviršiuje atrodo ledinė, o giliai viduje – ugninė. Maurice'o Blanchot „didelės nelaimės raštas"

Erró, *Fishscape*, 1974, iš serijos *Helsinkio konferencija*, 200 × 300 cm. Į nuostabaus vaizdų medžiotojo Erró žabangus pakliūva vaizdingi, informatyvūs, juokingi ir siutinantys knygų, žurnalų ir iliustracijų fragmentai. Savo serijoje *Scapes* jis ne tik panaudojo amerikietiškojo abstrakcionizmo *all over* techniką, bet ir užpildė tapybinę erdvę vizualine informacija. Šis *Scape* nutapytas per Vietnamo karą: besiblaškančių žuvų orgija tapo gyvu slidžiu pagrindu, į kurį automatiniais ginklais šaudo parašiutininkų komanda iš militaristinės propagandos komiksų. *Ph. © Erró/T © ADAGP, 1999*

kuriamas kaip detektyvinis romanas, ieškant nusikaltimo įrodymų. Joëlis Kermarrecas savo puikiuose paslaptinguose darbuose nevaržomai ardo vaizdavimo technikas tarsi siekdamas paspęsti spąstus žiūrovui, nuo kurio asmeninio iškrypimo laipsnio labai priklausys meno kūrinio suvokimas.

Gerard'as Gasiorowski kaip reta eklektiškai perteikia hipotetinės tikrovės negatyvumą. Čia fikcija it žiaurus vaikiškas žaidimas su šiurkščiais juokeliais atveda prie dviprasmiškos ironijos ir nusivylimo ribos, kur grožis ir mirtis sukuria svaigulio įspūdį. Vokiečių kilmės Janas Vossas aprašo ilgą nesibaigiančios numeracijos sagą, kuri nežabotai ir naiviai atgręžia naratyvizmą patį prieš save. Bet 8-ajame dešimtmetyje Vossas visko atsisakė dėl paties piešimo veiksmo teikiamo malonumo.

Beišsisemiančios Paryžiaus mokyklos sūnus palaidūnas Bernard'as Rancillacas pakeitė savo įsitikinimus ir pasirinko „prastą skonį" šventinėmis spalvomis vaizduodamas komiksų herojus. Tai graži harmonija, bet vėliau menininkas nukrypo į socialines ir politines realijas perteikiančius žiniasklaidos fotoreportažus. Menininko konstatuojami šalti ir žeidžiantys faktai pasiekia kulminaciją serijoje *Vėjas*, kuri 1971 m. Nacionalinį šiuolaikinio meno centrą pavertė Mao ir albanų judėjimo propagandos vieta. Tuo pat metu dailininko aistra džiazui nuvedė jį į „rūsių naktį, kur baltos, rožinės, mėlynos prožektorių šviesos pliaukši kaip pabūklai, kur pajuodusiais veidais teka prakaitas ir kuriuose atsispindi šviesa, kur karaliauja tiesioginis momentinis išsiliejimas, totalinė improvizacija". Tapydamas iš nuotraukų Rancillacas iki smulkmenų išdailino darbus, o iš fotoaparatų juostelės apsauginių plėvelių sukūrė vizualių performansų.

Alaino Jacquet tapybinė erdvė nepripažįsta jokių ribų, jis net išdrįso fotografijos būdu išdidinti garsųjį paveikslą *Pusryčiai ant žolės:* kadras pakeičia dailininko potėpį ir apibrėžia unikalų neregimą rašto tašką vidury eksponuojamo kūrinio. Menininkas panaudoja ir Brailio raštą, kurį laiko universalia kūrybos kalba. Gérard'as Fromanger iš fotoreportažų kuria kritinę kroniką, kurioje neaiški privataus ir viešo gyvenimo darbų ir dienų painiava atrodo pasiruošusi iškviesti dvikovon visus įsakymus, užduoti visus „klausimus" (1977), „viską uždegti" (1980, *Dama ant vienaragio*).

Įkliuvęs tarp Muybridge'o chronofotografijų prisiminimo ir apokalipsės pažadų, erzinantis jugoslavo dailininko Vladimiro Veličkovičiaus ekspresionizmas – laikantis griežtų aritmetinių parametrų vaizduojami po ilgų grumtynių nuilsę, konvulsijų tampomi ir ant ešafoto nukirsdinti kūnai. Vėliau menininkas perėjo prie plačių nuniokotų peizažų, kur pasaulio pabaigos šviesoje stovi jėgainės. 1969 m. Henri Cueco nutapytame paveiksle *Raudoni vyrai* juntamas liepsnojančių vyrų kolektyvinis, entuzias-



tingas, urbanistinis ir laisvas skubėjimas ta pačia liepsna uždegti kitus susipynusius vyrų kūnus.

Metodiškai išprusęs Bernard'as Moninot pradėjo nuo nedidelių trimačių vitrinų, kuriose naudodamas stiklus ir veidrodžius išgaudavo atspindžio ir skaidrumo žaismą. Jis sukūrė *Šiltnamius*, vėliau fotografo *Juodąjį kambarį*, o galiausiai po stiklu užfiksavo slenkantį tokių neįprastų daiktų kaip dviračio ratas, spyruoklės ar dirižablio degikliai šešėlį.

Žaibiškas Roberto Malavalio kelias vedė nuo ciklo *Baltasis maistas* darbų, kur ataugos praryja niekam nereikalingą realybėje skęstantį šlamštą, iki serijos *Kamikaze Rock*, kurią tapė, atrodo, apimtas įsiūčio. Malavalis laikėsi nuošalyje nuo bet kokių pramintų takų, kad priverstų išgirsti muzikos garsus, sklindančius atokiausiuose Nicos apylinkės kampeliuose. Deja, ji suskambo tik tokiose efemeriškose vietose kaip metro koridoriai!

Apžvelgus tokį menininkų sąrašą, visai nenuostabu, kad didžioji jų dalis dalyvavo 1968 m. gegužės demonstracijose. Jie į Prancūziją atsivežė naujų amerikietiškosios šilkografijos technikų ir sukūrė garsiuosius plakatus, kuriais sėkmingai metė iššūkį audiovizualinei valstybės visagalybei. Jų grafikos efektingumas, formos stiprumas ir lakoniški pranešimai dar ilgą laiką darys įtaką masinės komunikacijos ir reklamos technikų raidai. Menininkai siekė daugiau nei vien politinės angažuotės, jie norėjo atkurti nutrūkusius ryšius tarp meno ir visuomenės. Galima daryti išvadą, kad jiems buvo svarbiau jų kūrybai rodomas kolekcininkų dėmesys

Ernestas Pignonas-Ernestas



Rimbaud, 1978, gatvėje priklijuota šilkografija. „Aš labai daug dirbau prie šio piešinio, herojaus stovėsenos, švarko ant peties, riešo gležnumo, aprangos. Žinoma, aš šimtą kartų pradėjau šį portretą iš naujo, remdamasis Carjat nuotrauka, Fantino-Latouro tapyba ir keletu kitų dokumentų." Juodas atvaizdas be rėmų išspausdintas šilkografijos būdu ant paties paprasčiausio, netvirto ir neilgaamžio laikraštinio popieriaus. Tokių Rimbaud atvaizdų, priklijuotų prie sienos, einančios palei Šarlevilio kelią ir išmargintos *graffiti*, išties nemažai: „Kad Rimbaud atminimas nebūtų pagerbtas nejudančia statula, aš sukūriau daug atvaizdų, perteikdamas jo efemeriškumą ir klajokliška dvasią."
Ph. © *de l'artiste/T*
© *ADAGP, 1999*

1978 m. ant Paryžiaus pastatų sienų palei Šarlevilio ir Avinjono keliuš atsirado džinsus mūvintis Rimbaud. Tuo laikotarpiu, kai posakis „pakeisti gyvenimą" tapo politiniu šūkiu, šio klajoklio poeto paveikslas, be komentarų iškilęs prieš akis, buvo labai aktualus. Šio žygdarbio autorius – savamokslis dailininkas, 1942 m. gimęs Nicoje, penkiolikos metų metęs mokyklą, kad piešdamas užsidirbtų duonos kąsniui. Nuo to laiko viskuo besidomintis Ernestas Pignonas-Ernestas per daug pamilo gatvę, kad užsidarytų muziejuose.

1966 m., t. y. anksčiau, nei tai tapo madinga, jis pradėjo slapta ir anonimiškai naudodamas trafaretus marginti gerai matomoje vietoje stovinčias sienas. 1971 m., savitai pagerbdamas Paryžiaus komunos šimtmetį, paskutinių mūšių vietose priklijavo ne mažiau kaip du tūkstančius natūralaus dydžio antkapių.

1983 m. su *Cadarache* tyrinėtojais sukūrė vandeniui ir šviesai laidžias poliuretano putas, kuriose gali augti vienaląsčiai mikroskopiniai dumbliai. Iš jų menininkas sukūrė vyro ir moters kūnus, augalines skulptūras, kuriose vyksta fotosintezė (jos buvo eksponuojamos Paryžiaus botanikos sodo medžiuose).

1988 m. Pignonas-Ernestas kūrė Neapolio gatvėse, įkvėpimo ieškodamas Caravaggio kūryboje, ir jau svajojo vidury nakties danguje įžiebti vaivorykštę.

Naktį ant telefonų kabinų stiklų menininkas priklijavo figūrų siluetus. Jų vienatvę išryškina šviesa, sklindanti iš narvų, stovinčių ant ištuštėjusio miesto šaligatvių. 1997 m. ant nepermatomų Ivri prie Senos ligoninės apšiurusių sienų Pignonas-Ernestas pavaizdavo Antonino Artaud kančią.

Savo įspūdingais darbais Pignonas-Ernestas perkuria menininko amatą, palikdamas paskui save trapų, blunkantį, vertingą, santūrų ir magišką pėdsaką, realaus ir išgalvoto akistatą, o gyvenimas jam suteikia progą realizuoti provokuojančius kūrinius tai šen, tai ten – prie gatvės kampo ar miško pakraštyje.

nei konservatoriškoji muziejų nuomonė, liaudies žvilgsnis nei ekspertų sentencijos. 1971 m. du tūkstančiai natūralaus dydžio nukautųjų kūnų šilkografijų buvo priklijuota prie žemės tose vietose, kur vyko paskutiniai Komunos mūšiai: Pere-Lachaise, Butte-aux-Cailles, Sacré-Cœur, taip pat metro, *Charonne* stotelėje, kur 1962 m. vasario 8 d. buvo nužudyti devyni komunistų kovotojai. Tokį būdą dailininkas Pignonas-Ernestas pasirinko todėl, kad siekė atskleisti istorijos prasmę kasdienio gyvenimo elementais, o ne tradicinėmis meno rinkos apeigomis ar paminėjimu muziejuje. Miesto sienos – viena mėgstamiausių ir gerai matomų vietų jo meno kūriniams eksponuoti. Ant jų klijuojami natūralaus dydžio puikiai nupiešti genialų vietovės parinkimą atskleidžiantys vaizdai. Dabartinis gyvenimas ir istorija perteikiami tuo pačiu veiksmu: sekamos džinsuoto Rimbaud klajonės ar atgaivinamas Caravaggio prisiminimas apšiurusiose Neapolio gatvėse.

Paroda *72–72*, kurią inicijavo prezidentas Georges'as Pompidou, siekdamas pateisinti jo vardu pavadinto Meno ir kultūros centro tikslingumą, turėjo atskleisti dvylika metų trunkantį Prancūzijos šiuolaikinio meno triumfą, pristatant 72 menininkus. Atsakydamas į oficialų kvietimą, *Malassis* kooperatyvas nusprendė sukurti 65 m ilgio freską *Le Grand Méchoui, Dvylika Prancūzijos istorijos metų.* Netrukus jį įrodė, kad valdžios skelbiamas liberalizmas neturi pagrindo. Tą pačią vernisažo dieną penkiasdešimt šios įžūlios freskos drobių buvo nuplėštos ir panaudotos kaip skydai ginantis nuo policininkų, kurie įsiveržė gavę nurodymą iš pastato išvaikyti protestuojančių menininkų grupelę!

Po tokios pralaimėtos kovos už garbę Jaunųjų dailininkų salono ir laikinų „kolektyvinio darbo" šalininkų palaikomas tapybos angažuotumas užleido vietą atgyjančioms menininkų studijoms ir jų individualizmui.

Hiperrealizmas

Norint kuo tiksliau apibūdinti 8-ojo dešimtmečio pradžioje kilusios amerikiečių tapybos krypties žaibišką sėkmę, Edvardo Hopperio ir Andrew Wyetho įkūnytą amerikietiškojo realizmo tradiciją, negalima išsiversti be įspūdį darančių aukščiausiojo laipsnio būdvardžių. Hiperrealizmas vienija įvairiausius menininkus – tokius skirtingus, kad net prestižinėms galerijoms ir žinomiems meno kritikams sudėtinga nurodyti bendrus jų bruožus. Be pramogų verslo triukšmingai išaukštintų dalykų, vienintelis bendras bruožas – poparto išpopuliarinta fotografija. Tačiau pačios tradiciškiausios tapybos ir fotoaparato akistata niekada nebuvo tokia iškalbinga kaip dabar, nors būta menininkų, kurie užsispyrę kartodavo tą patį motyvą. Tokiame kontekste gimsta „neutralus", „objektyvus", vos ne

klinikinis žvilgsnis į miesto realybę, išaukštinamas dekoras ir, be jokios abejonės, išvaizda – stambus planas su detalėmis pabrėžia prasmės tuštumą.

Richardo Esteso vitrinos ant drobės turtingos tik jų pačių skaidrumo ir atspindžių mistikos. Atrodo, kad jose į amerikietiškos gatvės aplinką perkeltas tolimas Živerni tvenkinio atspindys, kurį daugiau kaip keturiasdešimt metų kruopščiai stebėjo Claude'as Monet. Bet čia realybė perleidžiama per subjektyvaus vertinimo rėtį. Pasitelkiant iliuzionizmo gudrybes kuriami šalčiu dvelkiantys vaizdai, ištuštėjusios erdvės, ryškiai raudona spalva spindintys daiktai. Donas Eddy renkasi liepsnojančius naujų automobilių kėbulus, o Johnas Saltas mieliau vaizduoja jų karkasus kaip likimo valiai paliktas prabangias duženas. Davidas Parrishas atkreipia dėmesį į motociklus, o Richardas McLeanas užtrunka prie žirgų rodeo, kuriuos sekmadieniais organizuoja rančos. Be šių kūrinių, hiperrealistinės iliuzijos vaizdavimas pasiekė apogėjų skulptūroje. Johnas De Andrea kūrė mediciniškai tobulas, tikroviškesnes nei realybėje nuogų žmonių skulptūras, kur netrūksta nei vieno plauko, nei vienos gyslelės – atrodo, kad po oda pulsuoja gyvybė! Duane'as Hansonas, priešingai, nuogumą vaizduoja su sociologiniu žiaurumu. Jo anonimiškos, groteskiškos ir tragiškos būtybės – iš realistinio košmaro iškilę simboliški amerikietiškosios svajonės archetipai, karikatūriškai atskleidžiantys triumfuojančios visuomenės paslėptąją veido pusę. Nuskurdėlius ir aukas – benamius ir Vietnamo kare žuvusius kareivius – vienija ta pati formali brolybė, kai jie guli vieni šalia kitų ant Bronkso šaligatvių. Menininko vaizduojami turistai, tikri vidurinės klasės atstovai, kurie išsidabino ruošdamiesi leisti laisvalaikį, atrodo ištrūkę iš kasdienybės prozos, bet to nepavyksta padaryti 1969 m. sukurtai skulptūrai *Super-*

Duane Hanson, *Supermarket Lady,* 1969–1970, stiklo pluoštas ir audinys (Sammlungo Ludwigo naujoji galerija, Eks la Šapelė). Šiuo ilgai kurtu darbu menininkas ne tik šmaikščiai pajuokavo, bet ir perteikė savo, kaip šaliai ir laikotarpiui atsidavusio skulptoriaus, socialinį, sociologinį ir kritišką požiūrį. Tokie archetipiniai kūriniai yra dažniausiai kuriami ir populiariausi šiuolaikinio meno darbai.
Ph. B. Hatala
© Centre G.-Pompidou/T





Jean Olivier Hucleux, *Kapinės Nr. 7,* 1976, aliejiniai dažai, medis, 200 × 300 cm (menininko kolekcija). Šiame paskutiniame paveiksle iš pirmosios Hucleux serijos dėmesys atkreiptas į kapą, išsiskiriantį iš kitų kapų gėlių gausa. Menininkas puikiai perteikė socialinio spektaklio spengiančią tylą ir, pasak Bernard'o Lamarche'o-Vadelio, „keistą ir kruopščiai ištobulinto vaizdo liturgiją..." *Ph. © de l'artiste/T © ADAGP, 1999*

market Lady: užkietėjusi vartotoja su suktukais plaukuose ir cigarete dantyse stumia prekių pilną vežimėlį.

Tuo metu, kai menas ir pinigai ėjo išvien, Malcolmas Morley su žiauria ironija nutapė paveikslą *Regata* (1972), kuriame pavaizdavo per banknotą persišviečiančias Monet *Regatas.* Neatsisakydamas to žaismingo žiaurumo, siaučiant apartheidui, jis reprodukavo Pietų Afrikos turistines afišas, išryškindamas didįjį raudonąjį kryžių.

Su maniakišku rūpestingumu Chuckas Close'as mažoms dokumentų nuotraukoms suteikia monumentalų formatą. Išdidinant nusistovėjusią kvadratinę formą ne tik atskleidžiami *Photomaton* nuotraukų automatų techniniai trūkumai, bet ir portreto menas praranda savuosius identifikavimo kriterijus, kad perteiktų ekstravagantiškų dimensijų noktiurno juodos ir baltos spalvų veido bruožus. Žvilgsnis pasimeta vos ne kosminio dydžio šaškių lentoje, tarsi figūra būtų kilusi iš *all over* abstrakcijos.

1972 m. Kaselio parodoje *Documenta* eksponuotos didžiosios *Kapinės* išgarsino iki tol nežinoto prancūzų dailininko Jeano Olivier Hucleux vardą. Natūralaus dydžio, 2 x 3 m, žavintys šeimų kapų paveikslai – itin kruopštaus darbo rezultatas, nors atrodo, kad tai tik fotografijos reprodukcija. Pasirinkdamas tokį tapymo būdą Hucleux metė sau iššūkį. Dirbdamas ištisus mėnesius ar net metus prie vieno kūrinio, dailininkas išpiešia įvairias antkapių detales, o 1975–1976 m. tapytame Peterio Ludwigo paveiksle – net juodų ir baltų kvadratų kostiumo margumą! Hucleux nuolat laikėsi griežtos bėgiko dienotvarkės. Kad ir koks būtų metų



Malcolm Morley, *Pirmosios pagalbos centras Vietname,* 1971 (Eli ir Edythe L. Broard kolekcija, JAV). Hiperrealistinės kūrybos laikotarpiu, prabėgus metams po darbo *Race Track,* kuriuo nutraukė „tobulosios tapybos" laikotarpį, Morley atsisakė akrilinių dažų ir perėjo prie aliejinių. Tiršti ir riebūs dažai, tepami plačiais teptuko mostais, sujaukia vaizdą. Sumaniai paslėptas klampioje medžiagoje vos įžiūrimas daiktas pamažu išnyra į paviršių kaip plūduriuojanti nuolauža, galiausiai destabilizuoja balto lapo tuštumą ir kuria scenoje, kaip ir puslapyje, neryškių kontūrų komediją. *Ph. © B. Prévost/ Documentation du MNAM*

laikas, jis kasdien iš ryto ilgai bėgiodavo, o paskui aštuonias valandas su juvelyro lupa prie akies, rankoje laikydamas teptuką su vienu šeriu, užsisklendęs menininko vienatvėje stodavo į nepaliaujamą kovą su tuo, kas atrodo neįmanoma.

Abstrakcionizmo atgimimas

Abstrakčiojo ekspresionizmo priešprieša amerikietiškasis minimalusis menas siekia apibrėžti „specifinį objektą" pagal Donaldo Juddo pateiktą formulę. Minimalistų tvirtinimas, kad forma ir yra objektas, prieštarauja tokiai skulptūrai, kuriai atstovauja amerikietis Davidas Smithas, britas Anthony Caro ir ispanas Eduardo Chillida. Minimaliojo meno šalininkai atmeta bet kokias nuorodas, išskyrus radikalųjį rusų konstruktyvizmą, kad susigretintų su „nemenu", kuriam svarbiausias santykio su objektu stokojantis buvimo efektas. Kalbėdamas apie 1962 m. sukurtą *Die*, plieninį neperšviečiamą 6 pėdų aukščio (183 cm) smailabriaunį, autorius Tony Smithas, buvęs Čikagos naujojo Bauhauzo auklėtinis, dizaineris ir architektas, dirbęs Franko Lloydo Wrighto pastatuose, pasakė: „Kodėl jo nepadariau didesnio? Aš nestačiau monumento. Tai kodėl nepadariau mažesnio? Aš nekūriau objekto."

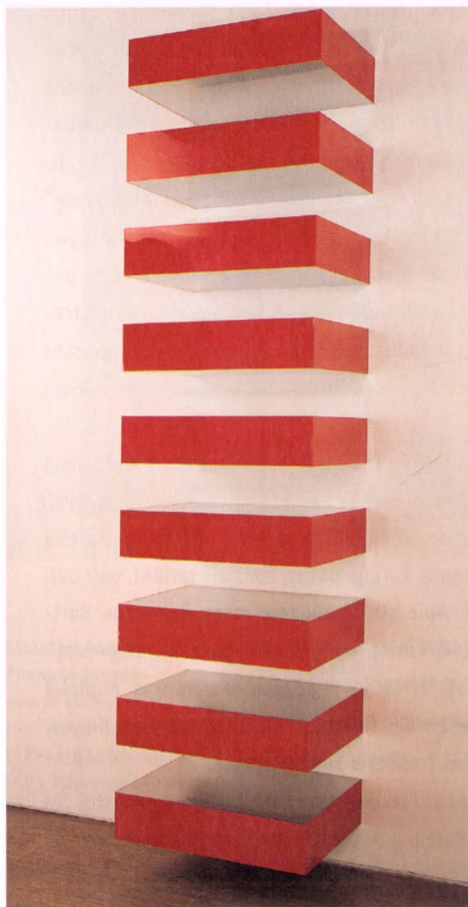
Lemiama reikšmė tenka dimensijai. Tony Smithas priduria: „Šešios pėdos leidžia manyti, kad tu jau žuvęs", nes vesternuose dažnai skamba tokie tradiciniai posakiai kaip „šešių pėdų ilgio dėžė", t. y. karstas, ar „šešios pėdos po žeme". Tokias analogijas žadinantis pavadinimas *Die*

gali būti pakeistas imperatyvu „Mirk!" arba „Žaisk su mirtimi" (angl. *to dice with death*). Šis 1912 m., kaip ir jo draugas Pollockas, gimęs menininkas iš tiesų kūrė juodas, geometrines ir tylias kaip kapo duobė skulptūras, prie kurių pats nepridėdavo nė piršto. Nuosekliai perimdamas 1922 m. Laszlo Moholy-Nagy sukurtą *Telefonbilder* metodą, jis laikėsi tokio principo: „Pakeliu telefono ragelį ir duodu nurodymą." Tony Smithas sakė: „Mano skulptūros juodos ir gali būti, kad žalingos. Jos gali visavertiškai įsilieti tik apleistose ir neaiškiose vietovėse, pavojingose zonose." Žymiose kultūrinėse vietose, kur šios skulptūros tradiciškai eksponuojamos, jos atrodo tarsi dirbtinai perkeltos iš įprastos buveinės ir primena Stanley Kubricko filmo *2001 m. Kosminė odisėja* monolitą.

Pagal išsilavinimą architekto Solo LeWitto, vienu metu pas Ieoh Ming Pei dirbusio dailininko, nuomone, menas turi būti planuojamas. Jo *Wall Drawings* dekoruoja erdvę, nes menininkas tiesiog ant sienų išpiešia sąvokas pagal tam tikrą sistemą, kuri, jo paties žodžiais tariant, gali būti tiek logiška, tiek nelogiška. Apie struktūralizmą rašęs Roland'as Barthes'as teigia, kad kuriant tokį kūrinį, kur „užrašai pakeičia ekspresiją", menininko ranką gali atstoti uolūs jo padėjėjai. Menininkas nupiešia metodiškai taisyklingas geometrines figūras, o pieštuko nubrėžta linija ir spalva primena florentietiškas freskas ir sinopiją.

1933 m. Niujorke gimęs Danas Flavinas gyvenimą aukojo kunigystei. Šis jo ankstesnysis pašaukimas turėjo įtakos ir kūrybai: tapęs iš fluorescencinių šviesų kuriančia minimaliojo meno žvaigžde, jis išsaugojo jansenistinį ekspresijos taupumo skonį. Nuo 1961 m. santūriais ir šviečiančios erdvės efektais Flavinas atskleidė triumfuojančiam popartui prieštaraujančią minimaliojo meno esmę – siekį įtvirtinti iki kraštutinumo supaprastintų formų askezę, panaikinti bet kokį naratyvizmą, kad būtų išgautas kuo vaizdingesnis „materialusis" efektas. Absoliuto ieškantis totalinis menas ir Flavino instaliacijos prilygsta barokiškajam dekorui, kur šviesa iš tiesų nepriekaištinga, sklindanti iš architektūrinės erdvės spalvų ir metamorfozių. Aplinkos kerai, jutiminis poveikis, fizinis kūrinio akivaizdumas – visa tai tam, kad kūrinys, kuriame nėra nei centro, nei periferijos, būtų vertinamas labiau emocijomis, o ne protu. 1976 m. Flavinas įgyvendino itin minimalistinį sumanymą, tuščios salės kampe vertikaliai pakabindamas vienintelį 2,40 m ilgio vamzdį. Taip buvo baigtas 1960 m. pradėtas procesas, kuriuo jis galėjo pasigirti iš meno pašalinęs bet kokį rūpinimąsi darbu. „Dabar elektrikų ir mechanikų eilė..."

Roberto Morriso minimalusis menas – vieno iš staigių jo paties inicijuotų pasikeitimų padarinys. Po trumpo didelių geometrinių formų, tvirtinamų ant daugiasluoksnės lakuotos faneros, laikotarpio jis kūrė monolitines neutralios spalvos formas iš medžio arba veltinio. Pasak menininko,

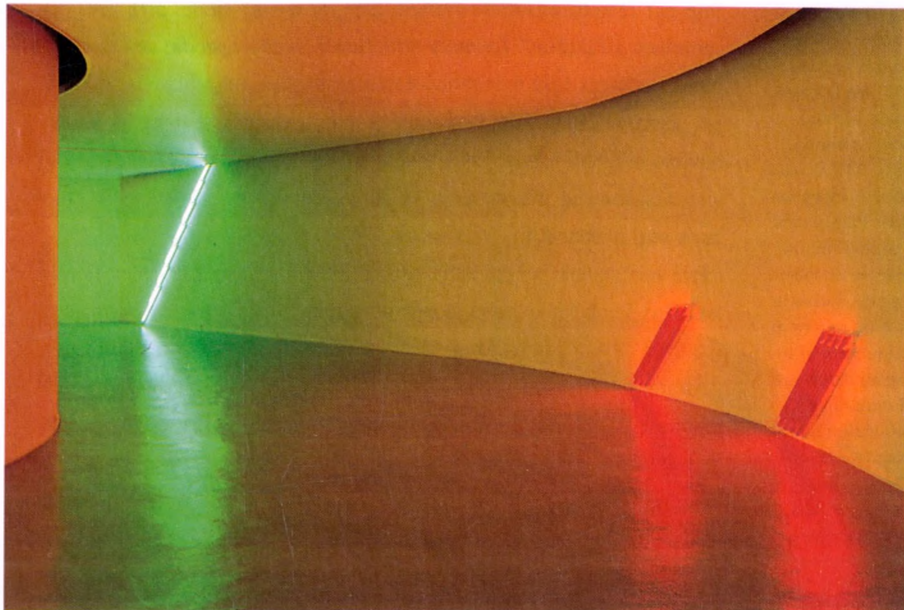


Donald Judd, *Be pavadinimo,* 1973, plienas ir organinis stiklas (Šiuolaikinio meno muziejus, Sent Etjenas). Šis „specifinis objektas" kaip galima objektyviau įsilieja į realią erdvę. „Materialumu" stiprus kūrinys akimirksniu sudaro estetinį vaizdą, nesigilinant į išorės ir vidaus dalykus. Pramoniniu būdu pagaminti elementai išdėstyti ant sienos griežtai laikantis jų pačių aukštį atitinkančių intervalų.
Ph. © P. Migeat/MNAM © ADAGP, 1999

minimalusis menas gimininga amerikietiškajam formalistiniam modernizmui, skirtumas tik toks, kad žiūrovas nestovi prieš meno kūrinį, bet kartu su juo galerijoje sudaro vienetą. Minimalusis menas buvo paskutinė avangardinės retorikos naujovė, kurią pristabdė pirmoji 1973 m. naftos krizė. Morriso minimaliojo meno laikotarpis priskiriamas prie besibaigiančio modernizmo, pereinančio į postmodernizmą. Jo nuomone, „jei yra tokia daugybė žmonių, kurie meną laiko viena išsiplėtusios laisvalaikio industrijos šakų, net populiaresne už televiziją, tai iš dalies ir muziejų politikos nuopelnas". Tuomet meno objektui nelieka nieko kita, kaip tik „atstovauti dekoratyviniam aspektui". Šis laikotarpis prasidėjo nuo manifestinio kūrinio – 1964 m. performanso *Site:* Robertas Morrisas išdėliojo didžiulius pilkus daugiasluoksnės faneros lakštus su jauna nuoga moterimi Manet *Olimpijos* poza. Modernizmą simbolizuojantis kūrinys čia vaizduojamas kaip neatremiamų „unitarinių formų" auka.

6-ojo dešimtmečio pabaigoje Kennethas Nolandas, Alberso auklėtinis *Black Mountain* koledže, prisiminė savo mokytojo pamokas ir neigiamai reagavo į abstraktųjį ekspresionizmą. Jo drobės, kartais milžiniškos, yra „laukas", nuspalvintas grynomis spalvomis be mažiausio menininko darbo pėdsako. Paprastos geometrinės formos – nuo koncentrinių apskritimų iki laužtinių linijų – lemia išimtinai optinį vaizduojamojo meno kūrinio suvokimą ir atriboja piešinį nuo to, kas nenupiešta, parodo paveikslo kraštus ir spalvos išplėtimo galimybę.

Frankas Stella pirmuosius minimalistinius darbus sukūrė po 1959–1960 m. tapytų *Black Paintings,* atsisakydamas iliuzionistinio efekto ir bet kokio subjektyvumo tapyboje. Kadangi didelių dimensijų neužteko, kad būtų peržengti paveikslo erdvės rėmai, Stella juos pajudino iš vidaus. Juodos arba pilkos įvairių formų (t. y. ne tradicinių stačiakampio ar kvadrato) drobės įgauna objektyvumo. Paveikslas netenka statuso, tačiau nepraranda beveik skulptūrinio tapusio ypatingo materialumo. Palengva tapyba užvaldo erdvę ir atskleidžia faktą, kad tapybos pagrindas – lenktos linijos. Kaip ir Morrisas, Stella vėliau atsisakė tokios griežtos kūrybos



Dan Flavin, kairėje – *Be pavadinimo,* 1975, septyni žalios fluorescencinės šviesos 120 cm ilgio vamzdeliai; viduryje – *Be pavadinimo* (Majakovskiui) 1, 1987, šeši raudonos fluorescencinės šviesos 120 cm ilgio vamzdeliai; dešinėje – *Be pavadinimo* (Majakovskiui) 2, 1987 (Paryžiaus MAM ekspozicija, 1990). Pagrindinė Flavino kūrybos priemonė – fluorescencinė šviesa, o erdvė užpildoma tuo pat metu kuriant šviesos ir spalvos reginį, kuriuo žiūrovas mėgaujasi per atstumą.
Ph. coll. de l'auteur/T © ADAGP, 1999

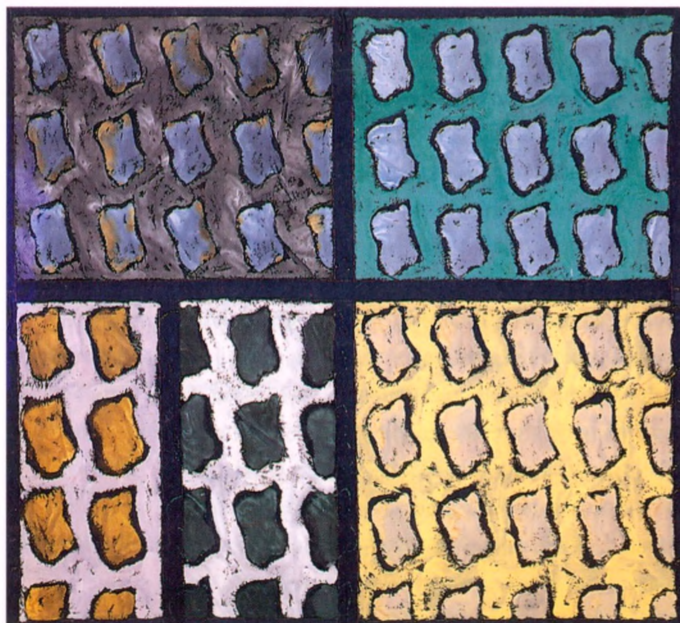
ir paniro į dekoratyvinius kraštutinumus: svaiginantys, vaizdingi, pasakiški efektai tam tikra prasme atnaujina barokiškąją tradiciją.

Nors ir dvelkiantys nekalta arogancija, minimaliojo meno kūriniai buvo tinkami eksponuoti muziejų ir galerijų garbingose vietose, buvo siekiama nutraukti ryšius su meno istorija ir atsikratyti kultūros užkrautų pareigų. Minties grynumą ir estetinės patirties aiškumą vienodai aukštinančio minimaliojo meno kūriniai radikalūs, atitinkantys meno kūrinių eksponavimo bankų, kultūros ir prekybos institucijų holuose standartus; juose taip pat siekiama panaikinti bet kokias emocijos ar prasmės išraiškas. Minimalusis menas buvo elito, tikinčio trumpalaikėmis vertybėmis, sąjungininkas, kūryba originaliai ir beveik puritoniškai gryna, kaip būdinga ABC menui. Minimaliojo meno kūriniuose, paženklintuose absoliutaus meno nenaudingumo ženklu, iš naujo atkreipiamas žvilgsnis į objektą. Šis funkcionalumu pasižymintis menas tarsi logotipas apibūdina tai, kuo jis skiriasi nuo kitų meno krypčių, vienodai išaukština tiek meno objektą, tiek tą, kuris jį vertina. Išskirtina tai, kad minimalusis menas plastinių menų srityje, kur viskas vertinama ir įteisinama remiantis estetiniu kriterijumi, iškėlė neutralumą. Kalbant apie Carlo Andre skulptūrą, kai apibrėžtoje erdvės dalyje išdėliojami daiktai ir pats realizavimo procesas pakeičia kompoziciją, vartojamas apibūdinimas „šaltasis menas" *(cool art);* šaltasis menas liudija kūno veiksmą erdvėje ir laike. Walterį De Mariją iki tol, kol jis sukūrė pasakišką *Švytintį žaibolaidžių lauką,* galima vadinti ABC meno atstovu.

Claude Viallat, *Be pavadinimo*, 1988, akriliniai dažai, brezentas, 342 × 372 cm (Picasso muziejaus bičiulių asociacijos pirkinys, Antibas). 1970 m. vasarą Viallat su kitais menininkais Prancūzijos pietų paplūdimiuose ir kaimuose išdėliojo neįrėmintas drobes ir virves. Nuo rudens jų darbai jau buvo eksponuojami Paryžiaus MAM muziejuje. Nuo 1966 m. Viallat buvo ištikimas tai pačiai „tapybos formai": tai pusiau kauliuką, pusiau kempinę primenantis kūrybos instrumentas, kuris menininkui svarbus kaip mūrininkui plyta. Jį naudojant nustumiamas kūrinio prasmės klausimas ir pirmenybė suteikiama pačiam „gamybos procesui". *Ph. P. Trawinski © courtesy galerie Jean Fournier/T © ADAGP, 1999*

Taip pat reikėtų prisiminti Flavino „serijinį meną" *(serial art)*, LeWitto „pirmines struktūras" *(primary structures)*, Juddo *specific objects*, kuriems būdingas toks menininko darbo ekspresinis neutralumas, kokį tik įmanoma perteikti. Tam, kuris norėtų matyti ekspresiją, lieka tik fizinio buvimo originali forma. Tokiu atveju kūrinys tampa tarsi katalizatorius, visą atsakomybę dėl meninio reiškinio išgyvenimo perkeliantis tam, kuris nori jį išbandyti.

Prie minimaliojo meno, kuris, atrodo, buvo pirmasis išskirtinai amerikietiškas šiuolaikinio meno judėjimas, aiškiai išlaisvintas nuo tiesioginės Europos įtakos, galima priskirti efemerišką grupės *Supports / Surfaces* („Atramos / Paviršiai") instaliaciją Prancūzijoje 1970 m. vasarą. Penki jauni nežinomi menininkai po atviru dangumi suorganizavo dvylika manifestacijų. Prancūzijos pietų paplūdimiuose ir kaimuose jie instaliavo neįrėmintas drobes – pusiau paklodes, pusiau vėliavas – ir keletą virvių. Taip jie prabėgus dvejiems metams po 1968 m. gegužės protestavo prieš tironišką Paryžiaus centralizaciją, dažymo ir tapybos, fono ir formos atskyrimą, rėmo ir paveikslo taisykles, meno rinkos reikalavimus, galerijų ar muziejų neriamus antkaklius! Vis dėlto jau nuo rudens Paryžiaus modernioj o meno muziejuje šie jaunieji menininkai sutiko eksponuoti savo kūrinius labai „materialistiniu" pavadinimu *Supports / Surfaces*. Jų darbuose juntama Simono Hantaï pamokų įtaka. Jis 1960 m. atsisakė siurrealistinio vaizdavimo būdo ir ėmėsi sulankstytos drobės automatinio dažymo neregio technika. Išlanksčius drobę, nudažytos ir nenudažytos vietos sudaro paveikslą. Demonstracinė ekspozicija, kur išvirkščioji pusė dažnai atstoja gerąją, – tai paveikslo dekonstravimo „metodų" eilė.



Kiekvienas kūrinys, pasak vieno grupės dalyvio Claude'o Viallat, „yra darbo, kuris jį kuria, atvaizdas". Jis pats stengėsi iškelti primityvų materialumą vaizduodamas, pavyzdžiui, paplūdimio akmenėlį kartu su jūreivišku mazgu. Esant tokiai meninei antropologijai atsiranda ir pagrindinis



Frank Stella, *Agbatana II,* 1968, akriliniai dažai, drobė, 280 × 457 cm (Moderniojo meno muziejus, Sent Etjenas). Nuo 1967 m. Stella trejus metus kūrė seriją *Protactors* („Pranešėjai"). 93 milžiniškais, itin dekoratyviais, musulmoniškų motyvų ir airiškų iliustracijų įkvėptais bei gyvomis spalvomis nuspalvintais piešiniais Stella nutraukė šlovę jam atnešusių *Black Paintings* laikotarpį. Šiai serijai įtakos turėjo Matisse'o kūrybos palikimas, pasikartojantys apskritimų lankai iš Barnes'o kolekcijos *Šokis* ir Robert'o Delaunay diskai.
Ph. Y. Bresson
© Arch. Photeb/T
© ADAGP, 1999

tapybos įrankis – pusiau kempinė, kuri daug kartų prispaudžiama viena ir kita puse. Ši technika, pasiskolinta iš priešistorės žmogaus, kuris taip rankomis piešė urvuose, panaudota daugelyje menininko drobių. Ji padeda identifikuoti tiek patį autorių, tiek jo kelią meno istorijoje, aliuzijas į meistrų paletes ir labai konkrečią paviršiaus – paklodės, laivo tento, užuolaidos ar brezento – realybę, kuri gali būti neutrali ir skurdi arba turtinga išvardytų daiktų istorija.

Netrukus šios dekoratyvinės tapybos praktika sujungiama su taip pat efemeriška ir ekstravagantiška ambicinga teorija, apimančia struktūralizmo ypatumus ir Lacano psichoanalizę, nepamirštant ir Mao Dzedongo minties. Tokia naivoka ir neišvengiama dialektika labai anksti atėmė didžiausiems voliuntaristams drąsą ir greitai paplito, nes išsibarstę grupės sekėjai tęsė „idėjinę kovą" dėstydami dailės mokyklose. Nors būta daug panašių pavyzdžių ir menininkų, ekspertai sudarė dvylikos svarbiausiųjų sąrašą. Iš jų Louis Cane'ui ir Marcui Devade'ui su rašytojų Philippe'o Sollers'o ir Marcelino Pleynet pagalba pavyko išlaikyti iškeltą šios tapybos „revoliucijos" vėliavą iki 1972 m. Netrukus iš judėjimo pasitraukęs jų bendražygis skulptorius Bernard'as Pagès išsaugojo polinkį į materijos realumą ir naudodamas šokiruojančias spalvas bei įvairiausias neįprastas medžiagas su velniška magija vaizdavo akrobatus.

Menas ir jo objektas

Gyva vokiečių meno legenda Josephas Beuysas sėmėsi vos ne šamaniškos kūrybos galios ir pirmapradžių scenų. Per Antrąjį pasaulinį karą jis, *Luftwaffe* pilotas, buvo numuštas ir pakliuvo už priešo linijos į nedidelį rusų kaimelį. Ten jį priglaudė totoriai ir išgydė tradiciniais tepalais. Beuysui menas – prisikėlimo priemonė, o jo konceptualusis aspektas turi veikti kaip terapija. Po skulptūros laikotarpio, kai kūrė bareljefus, akmens stelas ir savo veikla pranašavo šio meno ateitį, Beuysas 7-ojo dešimtmečio pradžioje iškėlė radikalius meno praktikos klausimus. 1961 m. jis buvo paskirtas į Diuseldorfo meno akademijos Skulptūros katedrą. Ten dėstydamas priglaudė *Fluxus* manifestacijas ir pakvietė Nam June Paiką. Dėl veiksmų, kurie buvo įvertinti kaip destruktyvūs, mokykla penktą kartą per savo gyvavimo istoriją 1969 m. gegužės 7 d. buvo uždaryta. Po dvejų metų jis pats atidarė didžiulę Laisvąją akademiją. Šis Johno Cage'o draugas su stipria pedagogine valia rengė performansus, kurie, jo paties žodžiais tariant, buvo ateinančių kartų iniciatyvos užuomazgos. Beuysas priklausė žaliesiems, be to, 1967 m. įkūrė Vokiečių studentų partiją. Vienu gestu jis atmetė visas meno pasaulio totalitarizmo formas ir formalistinę naštą. Meno pasaulis šį pusiau guru, pusiau mistinį pranašą sutiko labai abejingai, beveik visi muziejai ir meno galerijos ignoravo jo kūrybą, tačiau menininką karštai palaikė jo jaunieji mokiniai. Beuysas kūrė *dandy destroy* įvaizdį ir niekada nesiliovė demonstravęs nenugalimo prieštarautojo elgesį. Savo „socialinei skulptūrai" idėjų sėmėsi iš krikščionybės, vokiečių romantizmo, Šiaurės kraštų legendų, Sibiro stepių šamanizmo, taip pat integravo neįprastų ir asmeninių daiktų alchemiją: kartu naudojo veltinį, aliejinius dažus, vaško gabalėlius, kaučiuką ir klajoklio reikmenis, pradedant nuo rogučių su kareiviška liemene, fakelo, dviračio ir baigiant keletu senų automobilių.

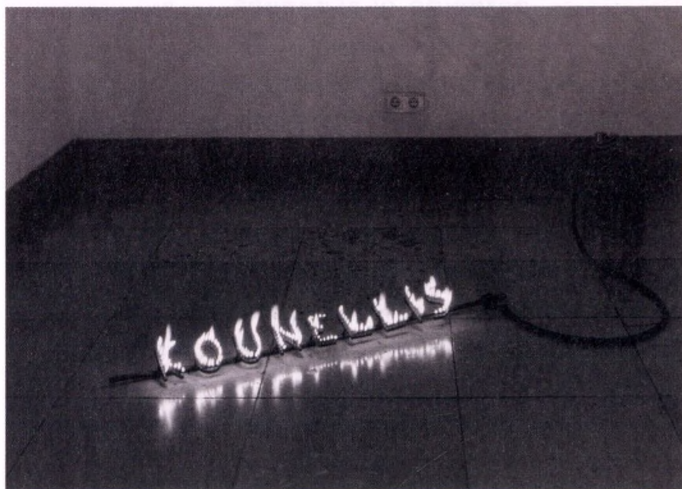
Kiekvienam kūriniui suteikdamas ritualo pobūdį, Beuysas dalyvauja kaip pagrindinis performanso veikėjas. 1965 m., veidą išsitepęs medumi ir prisilipinęs auksu žvilgančių lapų, nuo žiūrovų atsitvėręs stikline galerijos siena, jis surengė performansą *Kaip mirusiam kiškiui paaiškinti paveikslus* (menininkas po galeriją nešiojosi negyvą kiškį ir jam rodė ten kabančius paveikslus – *vert. past.*); 1974 m. per legendinę manifestaciją Niujorke *Kojotas, „Aš myliu Ameriką ir Amerika myli mane"*, Beuysas buvo atvežtas į galeriją sanitarų mašina, tada pasiliko vienas su kojotu, apsiginklavęs lazda, susisukęs į seną antklodę, tarp krūvų neparduotų laikraščių, o po keleto dienų vėl išvažiavo ta pačia sanitarų mašina. Laikydamasis amerikietiškojo gyvenimo būdo nuošaly, jis čia ieškojo ne ko kita, kaip susidūrimo su paskutiniu laukiniu žvėrimi, kurį dar galima sutikti šios ekonominių laimėjimų, konkurencijos – taip pat

laukinės – ir pažangios šalies dykumose. Pats didžiausias Beuyso sumanymas – pasodinti milžinišką mišką, kurį, galimas daiktas, įgyvendino vien dėl savo charizmos. Dešimtys tūkstančių medžių buvo pasodinta mainais už įvairias paslaugas, kurias menininkas suteikė viso pasaulio kultūros institucijoms. Beuysas mirė 1986 m., sulaukęs 65 metų. Jo meno objektas neapibrėžiamas jokiomis definicijomis, išryškinantis tylos grėsmę, grėsmę pačių nesuvaldomiausių jėgų, kaip ir tų, kurios skelbia savo nebuvimą. Šis menininkas padarė didelę įtaką dviem vokiečių menininkų kartoms ir pagrindiniams italų *arte povera* pradininkams, kol galiausiai tapo visuotiniu kriterijumi, viena XX a. antrosios pusės neišvengiamybių.

Tuo pat metu Italijoje meno kritikas Germano Celantas iš Juliano Becko ir Judith Malinos vadovaujamos amerikiečių trupės *Living Theatre* 1967 m. pasiskolino pavadinimą *arte povera* apibūdinti menininkams, kurie priešindamiesi technologiniam opartui ir vartotojiškos visuomenės popartui Turine ir ypač klestinčioje Italijos šiaurėje siūlė grįžti prie natūralių medžiagų. Kūrinys atrodo slapta grįžtantis prie ištakų. Anot Celanto, *arte povera* siekis – „sugretinti Europą su Amerika ir iškelti idėją, kad kultūrinė tapatybė yra tarptautinė, o ne vien JAV monopolinė, minimalistinė ir pramoninė". Todėl *arte povera* yra minimaliojo meno alternatyva,



Joseph Beuys, *The Pack,* 1969 (Nacionalinio meno muziejus Kaselis). *The Pack* geriau nei skulptūra ar environmentas sukuria „situaciją" iš medžiagų ir daiktų, kuriems Beuysas teikė pirmenybę dėl neapibrėžtumo ir dėl jų paskirties klajokliškam gyvenimui. Tai išgyvenimui skirti daiktų paketai, kurie atrodo tarsi paslapčia išslydę iš keliautojų automobilio ir pabirę erdvėje. Tokia teatro scenografija primena slaptųjų tarnybų kasdienybę ir totalitarizmo represijas, taip pat sukuria įtampą ir įšventinimo ceremonijos nuotaiką. *Ph. © du musée/T © ADAGP, 1999*



Yannis Kounelis, *Be pavadinimo*, 1971 (Claude'o Berri kolekcija, Paryžius). 1967 m. menininkas ant raidžių, iškirptų iš tolio, išdėliojo propano degiklius ir įžiebė ugnį, taip degančiomis raidėmis išrašydamas savo pavardę. Šis garsusis ekspozicijų vietų saugumui grėsmę keliantis prometėjiškas parašas atskleidė ne tiek kankinio narciziškumą, kiek Germano Celanto meno koncepciją, pagal kurią „žmogus yra ne tik priemonė ar instrumentas, bet ir ieškojimų širdis bei ugnis". Taip liepsnoja menininko laisvė ir nuo pataikaujančių etikečių nutolusi bendravimo šiluma. *Ph. © Claudio Abate © ADAGP, 1999*

paremta tik tvarka ir technologija. Prie dvylikos italų menininkų jis netrukus prirašė vokietį Beuysą ir žemės meno pradininką britą Richardą Longą. 1989 m. leidinyje *Art Studio* Celantas rašo: „*Arte povera* kartu su kūno menu ir žemės menu buvo teisėta pojūčiais paremta gynyba nuo skęstančios istorinės kultūros, kokia buvo europietiškoji kultūra, grindžiama kūno ir gamtos dekadansu. Vienintelė priemonė išsigelbėti – atsisakyti puritoniškumo ir homogenizavimo... Svarbiausias tikslas – neleisti įsitvirtinti minimaliojo meno fenomenologiniam tikrumui ir jam priešintis, išaukštinti primityvias ir barokines dimensijas, ryšį su simetrija ir paprastumu, su niujorkietiškos tapybos ir skulptūros esme." Apie *arte povera* tyčia nebuvo daug skelbiama. Jis niekada netapo madingas ir du dešimtmečius buvo tik pradininkų turtas, o jo skleidėjas, norėjęs „priversti pajusti mitinį žmogiškosios patirties mastą", buvo pakviestas vadovauti Niujorko Guggenheimo muziejui.

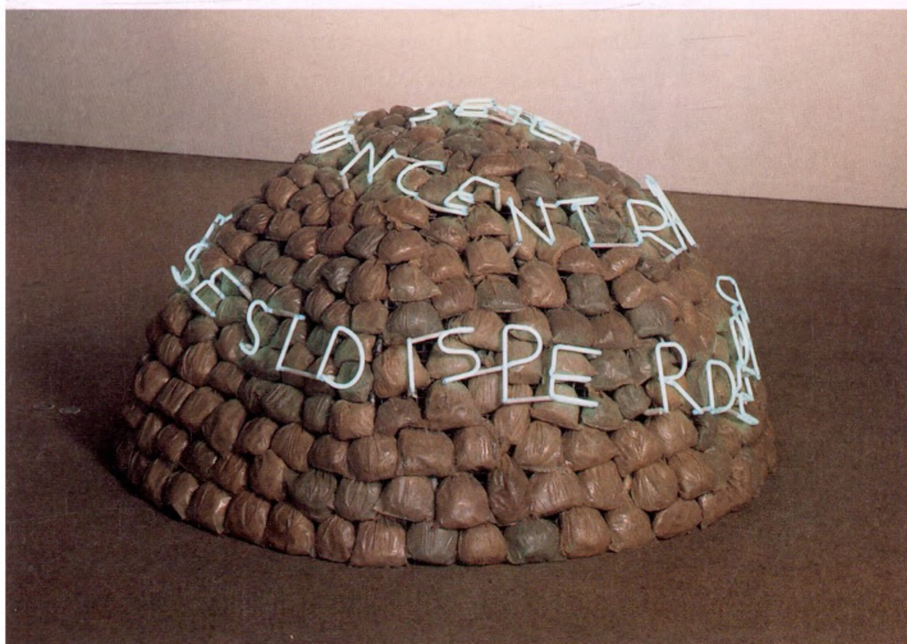
Mario Merzas, pagrindinė *arte povera* figūra, 1968 m. pastatė *Giapo iglo.* Ši racionali geometrinė sistema ir kartu laikinas klajoklių būstas – iglo – yra architektūrinis archetipas. *Giapo iglo* uždaro erdvę ir pusrutulio forma primena eskimų trobelę ar net Žemės pusrutulį. Merzas dažnai naudojo Fibonacci skaičių seką, kurią XIII a. pradžioje atrado Pizos matematikas. Fibonacci skaičių sekos kiekvienas paskesnis narys lygus dviejų prieš jį esančių narių sumai: 1, 2, 3, 5, 8. Remdamasis šiais skaičiais, menininkas realizuoja „struktūrinį kūrinį kaip žvaigždyną" – su tokiais pasikartojančiais elementais kaip stalas, žabų ryšulys, šiaudais kimštas gyvis (sakytum, krokodilas). Galiausiai bėganti laiko tėkmė tokiame kūrinyje gerai pavaizduota išdžiūvusiais vaisiais arba dienraščio lapu.

Graikijoje gimęs Yannis Kounellis, nuo 1956 m. įsikūręs Romoje, čia sutiko Alberto Burri, Fontaną ir Manzoni, o kūryboje dažniausiai naudojo ugnį, anglį, medvilnę, perdirbtą medieną, akmens skeveldras, senas kavos ir kruopų prikimštas džiuto rankines, galiausiai antikines gipso duženas. 1967 m. jis įžiebė ugnį plieninės gėlės širdyje. Pamėgęs naudoti Bunseno

degiklį kultūrinėje erdvėje Kounellis keldavo realų gaisro pavojų, be to, prisidėdavo ir dujų bangos sukeltas triukšmas, o tai jau dviguba grėsmė pažeidžiamiems ir nebyliems meno kūriniams. 1969 m. sausį jis „eksponavo" dvylika gyvų arklių Romos *Aticco* galerijoje; šią instaliaciją jis dar kartą pakartojo 1976 m. Venecijos bienalėje. „Laikyti arklius tokioje erdvėje, vadinasi, sukurti įtampą ir nutraukti meno komunikacijos procesą", – sakė Kounellis. Apskritai jo kūryba labai primena alegorijomis pažymėtą metafizinį ieškojimą.

Tiesioginį ryšį su gamta jaučiantis Gilberto Zorio nuo 1984 m. darė kanojas, ietis, nes jos, skrodžiančios ir kertančios erdvę, simbolizuoja perėjimą. Giuseppe Penone's skulptūros – gamtos objektai, o jo darbo vaisiai prilygsta sodininko darbui. Germano Celantas sakė, kad Luciano Fabro – žmogus fabrikantas. Kurdamas Fabro su nepasotinamu smalsumu manipuliavo įvairiausiomis medžiagomis. Jis tarsi genialus alchemikas gebėjo sumaišyti odos, švino ir žalvario tąsumą su geležies, medžio ir plieno atsparumu. Giovanni Anselmo prie stelos pririšo salotos lapą, panaudodamas jėgų poros principą stipriai sunkiu geležies luitu suspaudė audinį ir pritvirtino prie sienos.

1962 m. pirmuosiuose paveiksluose-veidrodžiuose Michelangelo Pistoletto ant to paties plieninio paviršiaus kombinuoja tapytas figūras ir žiūrovo atspindį, taip sugriaudamas ribą tarp kūrinio ir žiūrovo ir sujungdamas virtualybę ir realybę. Vėliau jis pasiūlė nuostabą keliančių gamtos ir kultūros susiliejimo momentų, net sukūrė tokį veidrodžių



Mario Merz, *Giapo iglo*, arba *Jei priešas susitelkia – praranda teritoriją, jei išsisklaido – netenka jėgos*, 1968, geležies armatūra, plastmasiniai maišai su žeme, neoniniai vamzdeliai (MNAM, Georges'o Pompidou centras). Ši su išgyvenimu glaudžiai susijusi organinė forma visose geografinėse platumose ir epochose simbolizavo pasaulio dvilypumą, jo išorę bei vidų ir buvo dažnas motyvas. Tai vaizduotės šaltinis ir ramstis, papuoštas iš neoninės spiralės išraizgytu vietnamiečio generolo Giapo įsakymu, vargšų mūšio manifestas, simbolizuojantis meną ir magiją – Vietnamo liaudį, sukilusią prieš turtuolių racionalų tikrumo jausmą. *Ph. © MNAM*

miražą, kuris nieko nebeatspindi. „Nematomas" menininkas Alighiero e Boetti, pats niekada nesiėmęs darbo ir prisidengęs paslaptingu pseudonimu, Afganistane išaudė milžiniškus raidynus ir planisferas: primityviausia technika dera su atsitiktinumu ieškant universalių žinojimo kelių.

Ispanas dailininkas Antoni Tàpiesas taip pat buvo vienas *arte povera* pradininkų. Po įvairiausių siurrealistų, ypač Dali, įtakos jis kaip asmenybė išryškėjo 1945 m., pradėjęs kurti iš nebrangių medžiagų. Šis Ispanijos žemės spalvas pamėgęs materialiosios tapybos kūrėjas naudojo skudurus, kartoną, suglamžytus popierius, virveles, *graffiti* ir skutimą. Ant nuostabą keliančio palimpsesto kaip leitmotyvas vaizduojamas kryžius su pirmąja Tàpieso pavardės raide. Nuo 7-ojo dešimtmečio pradėjo kurti įspūdingo dydžio elementarius daiktus, pavyzdžiui, šlepetes, siekdamas perteikti absurdą arba, kaip XVII a. mistikai, ieškodamas šventumo žemiškiausiuose daiktuose.

Prancūzas Jeanas Pierre'as Raynaud, kaip matyti iš jo kūrybos kelio, buvo dar labiau apsėstas dydžio manijos. Jis, pagal išsilavinimą būdamas vynuogininkas, žiedė vis didesnius gėlių vazonus. Netrukus baltojo fajanso plytelės tapo mėgstamiausia jo kūrybine medžiaga. Iš jų Raynaud pasistatė nuosavą namą ir jis, tartum nuo išorinių jėgų apsaugotas operacinis blokas, saugo menininko vienatvę. 1989 m. Georges'o Pompidou centro užsakymu menininkas iš baltų plytelių sukūrė erdvų konteinerį. Menininkas pasilieka teisę šį anklavą muziejuje kada tik panorėjęs uždaryti ar atidaryti, kad pademonstruotų tai, kas, jo manymu, gražu: gėlę, sudžiūvusį lapą, meno kūrinį ar visiškai nieko. Bet didžiausias Raynaud kūrinys – kontroversiškai vertinamas 1985 m. projektas. Liono priemiestyje, Mingete, *Baltuoju bokštu* jis norėjo išreikšti reakciją į socialinių būstų atsisakymą ir nuvertinimą vykstant rekonstrukcijai. Jis pasiūlė mumifikuoti daugiabutį siauroje baltoje keraminėje kapsulėje. Valdžia buvo neryžtinga ir galiausiai uždraudė įgyvendinti projektą, nes toks šalčiu dvelkiantis monumentas įkaitusio kvartalo viduryje, toks pasipūtęs suakmenėjusios svajonės siluetas atrodytų tarsi košmariškas būsto kenotafas.

7-ojo dešimtmečio pabaigoje debatai dėl objekto ir paties meno sampratos JAV radikaliai pakito. Ten praktikuojamas konceptualusis menas. Šios krypties atstovais laikomi dailininkai Solas Le Wittas, Edwardas Ruscha, Robertas Rymanas, taip pat Robertas Morrisas, Walteris De Maria ir Robertas Smithsonas, žemės meno šalininkai ir ypač Josephas Kosuthas. Toje pačioje erdvėje komponuodamas kėdę, jos nuotrauką ir apibrėžimą iš žodyno, Kosuthas paraidžiui supranta Magritte'o pasakymą *Ceci n'est pas une pipe* („Tai jums ne pypkė") ir sudaro visą regai būdingo atpažinimo ir identifikavimo etapų sąrašą, ištrindamas estetines užuo-

minas. Sekdamas Duchamp'o pavyzdžiu, jis mene žaidžia vien konteksto detalėmis, kurias ima savintis meno pasaulis.

Tuo pat metu Europoje grupė BMPT (Burenas, Mosset, Parmentier ir Toroni) Jaunųjų dailininkų salone Prancūzijoje ar grupė *Art and Language* („Menas ir kalba") Didžiojoje Britanijoje kritikavo prekybą meno kūriniais, jų pristatymo bei pripažinimo būdus, meno rinkoje paplitusią spekuliaciją. 8-ojo dešimtmečio pabaigoje mėtydama pėdsakus grupė *Art and Language* Pollocko stiliumi sukūrė seriją Lenino portretų. Tai visiškai politizuoti paveikslai, kuriuose maišoma viena garsiausių šio amžiaus tapybos braižo abstrakcijų ir iki begalybės socialistinio realizmo pamėgta revoliucinė ikona.

Nuo menininko anonimiškumo iki paties kūrinio nebuvimo nelieka nieko, tik visą meno pasaulį užplūstanti koncepcija, tarsi išpranašaujanti netrukus kilsiančius studentų maištus. Suskamba gedulingi progresyviojo modernumo ir avangardo varpai.

Luciano Fabro, *La doppia facia del cielo*, 1986 (Kröller-Müller muziejus, Oterlas). Fabro suveda žiūrovą akistaton su „žvilgsniui kūną suteikiančiomis" medžiagomis. Miške, „prieš gamtą", pakabintas milžiniškas akmuo atrodo tarsi staiga pakeltas ir pakibęs ar į žemę nukritęs meteoritas. Panašu, kad įsivaizduojamoji ir reali erdvės keičiasi vaidmenimis ten, kur prasideda legendos ir gimsta magija. *Ph. coll. de l'auteur/T*



Žemės menas

Žemės meno atstovai, artimi minimaliojo meno plastiniam ekonomiškumui ir *arte povera* mitinėms dimensijoms, konceptualiojo meno radikaliųjų kritikų šalininkai, apleido galerijas, muziejus bei studijas ir pradėjo klajoti po Nevados ar Kalifornijos dykumas. Įkvėpti dar Kolumbo neatrastos Amerikos elementariųjų meno formų ir labirintų, jie ėmėsi keisti erdvę. Robertas Smithsonas Jutoje pastatė milžinišką *Spiralinį molą*. Michaelas Heizeris kūrė iš didžiulių uolų gabalų, o Walteris De Maria Naujosios Meksikos dykumoje 1974–1977 m. 1,6 × 1 km ploto *Audros lauke* susmaigstė 400 septynių metrų aukščio plieninių žaibolaidžių strypų.

Kultūrinių nuostatų nepaisantis menininkas išlaisvina savo megalomaniją ir pildo beprasmius vaizduotės įgeidžius. Pusiau pasaulio kūrėjas, pusiau Prometėjas keičia pasaulį, vadovauja didingiems ir nenaudingiems darbams, formuoja naujus peizažus, taip užsitraukdamas dangaus rūstybę. 1972 m. Christo Kolorado didžiajame kanjone išskleidė milžinišką rusvai raudoną brezentą. Ši medžiaga keletą valandų, kol ją nunešė vėjas, užtvėrė kelią į slėnį. Paketais išgarsėjęs menininkas apvyniojo dalį Australijos pakrantės ir Naująjį tiltą Paryžiuje. Pastarąjį darbą baigė 1985 m. rugsėjo 22 d. ir sulaukė didelio žiniasklaidos dėmesio. Šis sumanymas Christo kilo 1976 m., taigi tris savaites trukęs įvykis kainavo devynerius metus pastangų. Galima daryti išvadą, kad kiekvienąkart laikinas ir įspūdingas meno kūrinys karūnuoja atkaklumą. Menininkas turi nuolatos įtikinėti

Robert Smithson, *Spiralinis molas,* 1970 (Rozelio kyšulys, Didysis Druskos ežeras, Juta, JAV). Šis žemės meno kūrinys Didžiajame Druskos ežere išliko garsiausiu šios krypties darbu, nors staigus potvynis jį nuplovė 1972 m. 5 m pločio, 500 m ilgio dirbtinis molas iš dumblo, akmenų ir druskos kristalų sukasi spirale ir veda nuotykių ieškotojus į peizažą, kurio neužmirštamas fragmentas yra ir jis pats.
Ph. © Centre Georges-Pompidou/T





Walter De Maria, *Laukas prieš audrą,* koncepcija 1971, įgyvendinimas 1974–1977, 1,6 × 1 km Naujoji Meksika (Dia meno centro kolekcija, Niujorkas). Toli nuo visų, vidury dykumos, dažnomis audromis garsėjančioje vietoje, De Maria vienodu atstumu susmaigstė 400 milžiniškų žaibolaidžių, kad šie lyg į spąstus viliotų žaibus ir kurtų nepakartojamą reginį. Žiūrovai gali laukti besiartinančios audros tam skirtoje trobelėje. Dėl geometriškai taisyklingo žaibolaidžių išdėstymo šis žemės kampelis pritraukia dangaus jėgas ir pasiekiamas toks efektas, kad žiūrovams reginys asocijuojasi ne tik su begalybe, didybe, bet net su apokalipse.
Ph. B. Hatala
© Centre Georges-Pompidou/T

minią galimų partnerių ir įvairius sprendimo galią turinčius valdininkus, kad gautų leidimą dirbti, surinktų reikiamą sumą pinigų ir suburtų visą armiją vykdytojų – nuo paprastų darbininkų iki aukštųjų technologijų inžinierių. Jam taip pat tenka varstyti advokatų ir draudikų biurų duris. Atlikus darbą, reikia pasirūpinti nuotraukų platinimo teisėmis, eskizų, šilkografijų, litografijų pardavimu, kad gautų lėšų kitiems sumanymams finansuoti. Meno kūrinys tampa visuomeniniu reiškiniu – tikromis žygdarbių varžybomis, kurios įrašomos į Gineso rekordų knygą!

Britų skulptorius Richardas Longas, priešingai, esmę išgrynino santūriais veiksmais. Jis keliavo į tolimiausias dykumas ir, pavyzdžiui, 1967 m. fotografavo žolėje paliktą žmogaus, tiesia linija marširuojančio pirmyn atgal, brydę. Po dešimties metų eksponavo Plūduriuojančio medžio liniją ir kitas instaliacijas iš gamtoje rastų ir ant žemės ratu ar dviem lygiagrečiomis linijomis išdėstytų medžiagų. Menininkas sakė: „Aš pasirinkau kurti meną žingsniuodamas, naudoju linijas ir ratus, akmenis ir dienos šviesą, daiktus ir veiksmus, kurie man yra prasmingi." Nuo 1981 m. Longas pradėjo ant sienos pirštais lipdyti dumblą iš savo gimtojo miesto Avono upės, lakoniškai paaiškinęs, kad tai pati geriausia spalva. Jo draugas Hamishas Fultonas, *Saint Martins* meno mokyklos auklėtinis, keletą kartų su Longu keliavo į Boliviją ir Nepalą. Jie visiškai nekeitė kraštovaizdžio, bet parsivežė ilgalaikę vertę turinčių nuotraukų, kur vaizdas tampa poezija, santūria elegija.

AMŽIAUS PABAIGOS NEŽINOMYBĖ

8-ojo dešimtmečio pabaigoje žlugo paskutiniai nedrąsūs bandymai įtikėti progresyvia meno vizija, nors dar pasitaikydavo konformistiškų institucijų ištikimybės minimaliajam ir konceptualiajam menui apraiškų. Nukrypimai nuo tradicijos menko, menas tapo specifinis kaip niekada ir avangardizmo, kurio laimėjimus galima ironiškai palyginti su nesvarbiais išradimais ir vidutiniškais atradimais, įvaizdis žlugo. Avangardizmo, kuris įsigalėjo XX a. apyaušriu ir pakeitė iki tol gyvavusias ir meno ekspertų nagrinėtas kryptis, hegemonija imta smarkiai abejoti. Amžiaus pabaigoje sistemingai atgaivintos iki tol meno istorijos ignoruotos „spragos". Nors meno kūrinių piramidės viršuje dar puikavosi akiplėšiškos provokacijos ir žaibiškas triumfas, žemiau vingiavo klastingas takelis, vedantis prie to, kas buvo pamiršta, bet ėmė vėl traukti dėmesį ir žadinti smalsumą. Netrukus mene išryškėjo keletas pagrindinių tendencijų.



Tony Cragg, *Dailininko paletė,* 1985, plastikinių daiktų fragmentai. Craggas nenorėjo „groti istorijos klavišais", jis mieliau ant smėlėto kranto rinko plastikines šiukšles: „Aš neniekinu nė vienos medžiagos, svarbiausia, kad ją būtų panaudojęs žmogus. Spalvų pasirinkimas priklauso nuo pasiūlos. Šios spalvos tampa įdomios tik kai jau būna nugyvenusios savo gyvenimą, t. y. reagavusios į atmosferą, šviesą ir kitas medžiagas." *Ph. coll. de l'auteur/T*

Šiuo laikotarpiu tie, kurie diktuoja savo skonį, yra linkę išklysti iš pramintų kelių meno link ir atkreipia dėmesį į ne itin garsius menininkus, marginalus ir atstumtuosius. Kalbama apie tai, kad reikia išjudinti per daug vieningai priimtą žinojimą ir grąžinti meno ekspertų ir mėgėjų elito privilegijas šuoliuojančios demokratijos akivaizdoje. Erudicijos ir atsitiktinumo dermė lemia, kad atsiranda spalvingų anksčiau nežinomų buvusių individualybių, o žinomiausi menininkai kuria šedevrus ir net paradoksalius darbus.

Toli nuo ugnies raidėmis išrašytos herojinės epopėjos iškilo gausybė slapta ir atsiskyrėliškoje vienatvėje kuriančių menininkų. Be Bonnard'o ir Morandi, prisiminti tokie menininkai kaip Derainas, ieškantis tautinių motyvų ir vertybių, antikinio Romos dekoro restauratorius, „atgimstantis" Giorgio de Chirico, nuplagijavęs savo paties metafiziką, Picabia ir jo 5-ajame dešimtmetyje nutapyti erotiški ir alimentiški paveikslai, kuriuose vaizduojami Alžyro viešnamiai. Negalima pamiršti ir hipotetinio naujojo daiktiškumo (vok. *Neue Sachlichkeit*), lydėjusio Veimaro respublikos nuosmukį, ir žavaus Edwardo Hopperio miesto vaizdų monotoniškumo.

Mene, kuris punktyrais žymi kitokią XX a. istoriją, kai „viskas leidžiama", jaučiama tragiška ir kartu džiaugsminga apokalipsė: vėl grįžtama prie dekoro, baroko ir tuštybės. Meno rinka išgyveno prasčiausius laikus. Po 1973 m. Izraelio ir arabų karo, kai „naftos šokas" sukėlė ekonomikos krizę, rinka buvo visiškai nualinta, jai būtinai reikėjo atsigauti, todėl

buvo kuriama jau žinomomis formomis. O kai 1977 m. buvo atidarytas Georges'o Pompidou centras, prasidėjo institucijų, siekiančių skleisti šiuolaikinį meną, era. Pasineriama į tapybos, skulptūros ir meistravimo hedonizmą, padedantį vaikyti XX a. pabaigos nežinomybės demonus. Pats nepastoviausias *hic et nunc*, pavyzdžiui, riešuto kevalas, madų audroje tampa amžinybės pažadu! Užtenka, kad koks svarbus muziejus ar kolekcininkas jį sėkmingai priglaustų po savo sparnu. Bet tokia atranka vykstant kūrybiniam pakilimui nepadėjo išvengti piktžolių mene. Tai čia, tai ten vis atsirasdavo estetines kategorijas ignoruojančių darbų. Pavyzdžiui, žaibolaidžių projektas, kurį Naujojoje Meksikoje 1977 m. įgyvendino Walteris De Maria.



Barry Flanagan, *Besiboksuojantys kiškiai ant kryžiaus,* 1985 (Vilnev d'Asko moderniojo meno muziejus). Minkštų skulptūros formų meistras Flanaganas dirba su bronza ne dėl to, kad ją lengva modeliuoti, ne iš pagarbos didžiajai skulptūros tradicijai, o dėl jos mechaninių savybių, leidžiančių nepaklusti gravitacijos dėsniams. Menininkas kūrė įvairius gyvūnus, o labiausiai mėgo kiškius. Jie tarsi išlenda iš skulptoriaus-fokusininko skrybėlės ir lengvai parodijuoja įvairią žmogaus veiklą ar viešose vietose pastatytus monumentus su nepagarbiu vitališkumu, kuris būdingas ir Texo Avery animacinių filmų herojams. *Ph. © Béatrice Hatala/ Documentation MNAM*

XX a. pabaigos eklektika

Amerikiečių pralaimėjimas Vietnamo kare 1975 m. pakenkė ir jų, kaip lyderių kultūros srityje, reputacijai. Senoji Europa vėl išdrįso pakelti galvą prieš JAV. Suirus meno rinkai Niujorkas jau nebebuvo tie naujieji Atėnai, kurių skonis ir mada pasaulyje dominavo du dešimtmečius. Pagal savus kriterijus kurtas internacionalinis stilius vis dažniau tapdavo ginčų objektu. Iš pokario metais įkurtos Niujorko mokyklos legendos, pakeitusios Paryžiaus mokyklą, netrukus liko tik prisiminimas. Tai lėmė aplinkybės, nuo kurių iš dalies priklausė ir vėlesnis Rytų ir Vakarų blokų žlugimas. Čia turima galvoje ideologijų pabaiga, atsigręžimas į religiją ir staigi „istorijos pabaiga". Kai buvo perskirstomas geopolitinis pasaulio žemėlapis, menui irgi buvo iškilusi grėsmė, tačiau jam, regis, pavyko išvengti iki tol viskam įsakinėjusios valdžios kišimosi.

Nuo 8-ojo dešimtmečio pabaigos atsigręžta į „tikrąsias" meno formas, siekiant užkirsti kelią jų nykimui, į tradicinį paveikslą, specifinę skulptūros reikšmę ir į vertybes, suponuojamas patirties. Šį laikotarpį italų meno kritikas Achille'is Bonito Oliva apibūdino tokiais žodžiais: „8-ojo dešimtmečio energetikos katastrofa neigiamai paveikė meno pasaulį ir jo rinką, jau ir taip išsekintus su produktyviu optimizmu sumišusio polinkio eksperimentuoti." Itališkasis transavangardas, prancūziškoji figūrinė tapyba, vokiškasis neoekspresionizmas nemažai dalykų perėmė iš dailės istorijos, Lasko urvų meno ir grafitų, Caravaggio ir komiksų, tuo tarpu Didžiojoje Britanijoje ir JAV garbinamas skulptūros meno objektas buvo išskaidytas, pradedant pirminėmis formomis ir baigiant įvairiausiomis šiuolaikinėmis figūrų dėlionėmis. Eksperimentuojama visur, siekiant išgauti meno ir prekės savybių dermės efektą.

Transkultūrinės, net akultūrinės srovės ir judėjimai išnyksta ir grįžtama prie vienatvės studijoje. Pasaulyje be utopijos ir hierarchijos atsiranda vienišas klajojantis menininkas. Jokių skrupulų nevaržomas kūrėjas plagijuoja kalbas ir kultūras, o jo lagamine – visatai prilygstantis beribis vaizduotės muziejus. Vietoje stovintis atrastų žemių tyrinėtojas susikuria teritorijas be iliuzijų ir pereina jas su dendžio cinizmu. Išties nelengva unikalioms menininko be sienų manipuliacijoms pritaikyti bendrus estetinių kategorijų apibūdinimus. Jo pasirinkimas – būti žmogumi, kuris atranda, surenka arba išbarsto realybės fragmentus. Nors menininko pareiga – įnešti tvarkos į likimu netikintį pasaulį, jo gyvenimas atrodo chaotiškas. Nuo bandymų chaosą organizuoti, suteikti jam abejotino nuoseklumo, kurti perspektyvas ar atrasti ištakas menininkas laikosi atokiai ir užima amoralią poziciją, artimą mitologiniam aklumui.

Susidūręs su chaosu, menininkas stengiasi jį nurungti, tačiau tame spektaklyje jo vaidmuo ne itin aiškus. Jo stilius – ne kurti netvirtos, ne-

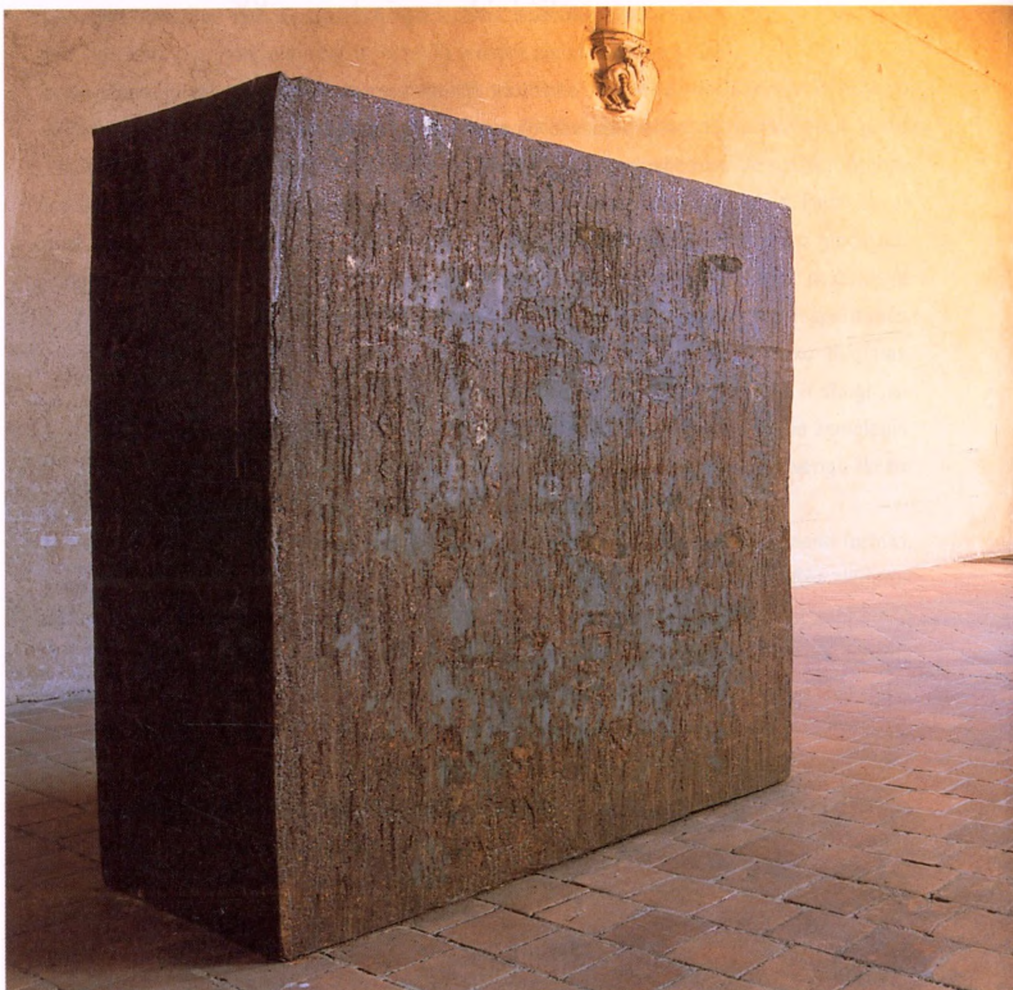
Anthony Caro, *Kryžiaus nusileidimas (pagal Rubensą),* 1987–1988, parūdijęs ir vaškuotas plienas, 244 × 185,5 × 160 cm (Moderniojo meno muziejus, Fort Vortas, Sido W. Richardsono fondas, *Endowment* fondas). Antrojo pasaulinio karo metu inžinieriaus diplomą įgijęs Caro tapo Henry Moore'o asistentu, vėliau susidraugavo su Davidu Smithu ir po jo mirties 1963 m. net paveldėjo tonas amerikiečio skulptoriaus dirbtuvėje užsigulėjusio plieno. Kūryba, kurioje jaučiama Moore'o įtaka, amerikietiškojo ekspresionizmo drąsa ir polichrominis konstruktyvizmas, bei dėstytojo darbas Šv. Martyno meno mokykloje (nuo 1953) lemia, kad Caro laikomas vienu iš britų skulptūros pakilimo skatintojų. Apie 1980 m. sulaukęs pripažinimo Caro pasekė Picasso pavyzdžiu, kuris skelbėsi įkvėpimo sėmęsis tik iš didžiųjų meno šedevrų, ir perėmė barokinius išlenkimus ir voliutas. *Ph. © Annely Juda Fine Art/T*

aiškios, dviprasmiškos, kartais itin paprastos ir net vulgarios svajonės, kurią sukelia fizinis vaizdo, objekto ar gaminio buvimas, išraiškas, bet jas surinkti ir sudėlioti. Menas – ne daugiau kaip malonumas, kurio etalonas priklauso tik nuo vertybių biržos kaprizų. Menininkas, vizualinio suvokimo įkaitas, prisiima žiniasklaidos juokdario teises ir pareigas. Akistatoje su negailestingu iššūkiu „viskas arba niekas" džiaugsmingai demonstruoja savo laisvę. Į žiaurią „mėgėjų" ir „specialistų" kritiką kaip niekada gausus menininkų būrys atsako ironija, nusivylimu ir lengvabūdišku įžūlumu.

Nuo skulptūros prie instaliacijos

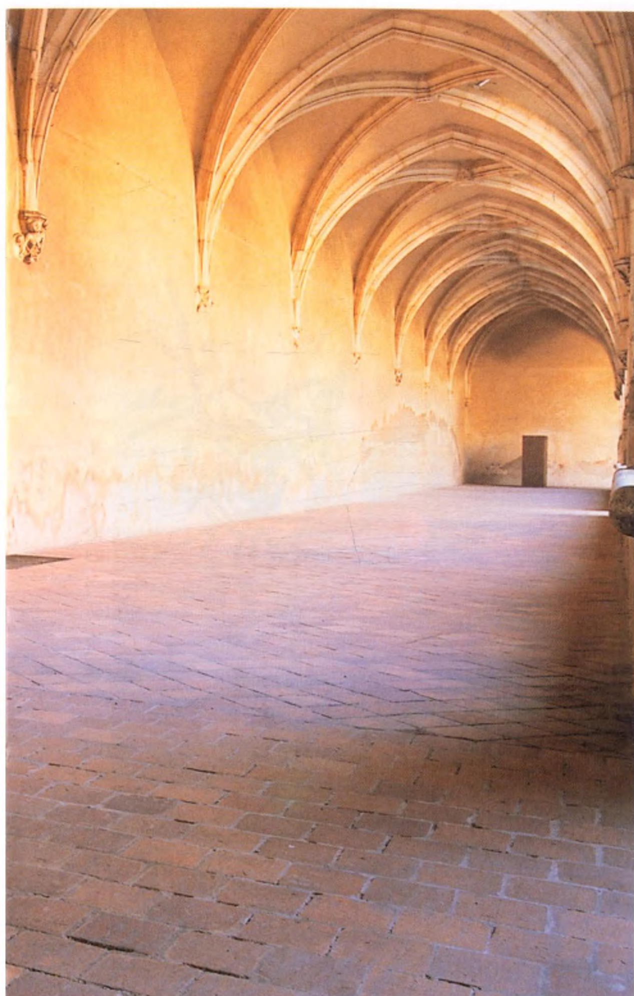
Itin gerbiamo Anthony Caro kūrybos kelias išties gali būti laikomas pavyzdiniu. 1924 m. Londone gimęs menininkas, kišenėje turėdamas Kembridžo universiteto išduotą inžinieriaus diplomą, įstojo į Karališkąją dailės akademiją ir 1951–1953 m. buvo Henri Moore'o asistentu. Po kelionės į JAV, kur susipažino su Kennethu Nolandu ir Davidu Smithu, atsisakė lengvai moduliuojamų medžiagų – keraminio molio ir gipso – ir perėjo prie metalo ir plieno lakštų. Nuo tada iš šių pramoninių medžiagų kūrė abstrakčias skulptūras. Jos pasižymėjo polichromija ir atrodė tarsi laisvai besiskleidžiančios erdvėje. Iš metalo, kuris gali būti plonas, bet tvirtas, Caro kūrė vis atviresnes skulptūras, itin sumaniai naudojo metalinį tinklą. Abstrakčius kūrinius jis stengėsi padaryti paradoksaliai nematerialius, mesdamas iššūkį traukos jėgai ir atskirų detalių rinkinius dažydamas ta pačia spalva. 9-ajame dešimtmetyje Caro vėl prisiminė posakį: „Dabar, kai abstrakcija tvirtai ir iš pagrindų įaugusi į skulptūros kalbą, nebereikia tokio pat tankio kaip anksčiau." Galiausiai 1987 m. jis savo studijoje Barselonoje įgyvendino milžinišką sumanymą – *After Olympia*, kurį, be abejonės, įkvėpė Dzeuso šventyklos Olimpe frontonas. Tai sudėtingas kūrinys su gausybe išlenkimų ir įlenkimų, kurio barokinė didybė vainikuoja Caro, kaip skulptoriaus, karjerą. Caro, kurio kūryboje yra ir radikaliausio modernizmo, ir post-





modernizmo apraiškų, kuriam vienodai svarbu planas ir apimtis, šviesa ir spalva, meistriškai suliejo amžiaus antrosios pusės prieštaras į vieną siekį – išaukštinti medžiagos ir erdvės sąlytį, iš kurio gimė istoriniai Vakarų meno šedevrai.

1969 m. pasirodžiusi herojiška nuotrauka išgarsino Richardą Serra kaip švino naudojimo pradininką. Modernusis karys, kurio veidą slepia dujokaukė, į purkštuvą panašiu įrankiu vienos parodų salės kampuose prileido lydyto švino masės. Šį kūrybinį atradimą, kad medžiaga laisvai skleidžiasi erdvėje, galima priskirti ir Brâncuși. Siekdamas užpildyti spragą, atvertą to, kuris atsisakė pjedestalo ir „padarė vieną didžiausių perversmų XX a. skulptūros istorijoje", Serra vėl atrado dinamišką funkcionalizmą ir prisidėjo prie minimaliojo meno sklaidos. Vieta, kurioje skulptūra pastatyta, padeda suvokti plieno ir laivų statybos įrankiais sukurto kūrinio koncepciją.



Richard Serra, *Filibertas ir Margarita,* 1985. Specialiai nedideliam Breso Burge esančios Bru abatijos vienuolynui sukurtas kūrinys iš dviejų blokų, kurių aukštis sutampa su kolonų pagrindais, o storis – su jų pločiu. Šie Filiberto Gražiojo ir jo žmonos Margaritos Austrės garbei pastatyti griežtos gretasienio formos kaldinto plieno kūriniai skirtinguose į sodą atsiveriančios galerijos galuose verčia lankytoją vaikščioti nuo vienos stelos prie kitos, nuo vienos tyla spengiančios metalo tonos prie kitos, nuo vieno niūraus bloko prie kito. Šis pasivaikščiojimas pirmyn atgal skulptoriaus sumanymu vyksta dvasinėms klajonėms skirtoje skliautuotoje erdvėje.
Ph. Blaise Adilon
© coll. du musée
© ADAGP, 1999

Netrukus Serra sužavėjo *Cor-ten* plieno atsparumas ir rūdžių spalva. Niekuo neparemti ir nestabilūs keturi 6,5 cm storio plieno lakštai, pavadinti *Sight Point* (1971–1975), iškilo priešais *Stedelijk* muziejų Amsterdame. 1983 m. prie įėjimo į Tiuilri sodą Paryžiuje pastatyta skulptūra *Clara-Clara.* Dvi 36 m ilgio ir 3,6 m aukščio viena prieš kitą veidrodžio principu pastatytos išlinkusios sienos užveržė Eliziejaus laukų perspektyvos ašį ir sudarė įspūdingą vaizdą. Į kuklų XIII rajono skverą perkeltas kūrinys prarado aroganciją ir tapo panašus į neišraiškingą gremėzdą, kuris nežinia kodėl it tremtinys laikomas kuo toliau nuo akių.

Toks nekompromisiškas materialus monumentalumas nesulaukė didelio visuomenės palaikymo Niujorke. Kai ten viešose vietose buvo pastatyti du dideli meno kūriniai – *Šv. Jono besisukanti arka* (1980) ir *Pasvirusi arka* (1981), – prasidėjo įvairiausi ginčai. Serra kūrinių pusiausvyra visuomenei atrodė abejotina ir buvo baiminamasi, kad jie kelia fizinį pavojų.



Bernard Pagès, *Cimier mouve,* 1986, surūdijęs ir dažytas metalas, tašytas medis ir smailabriaunė keramika, 128 × 120 × 110 cm (Nacionalinis šiuolaikinio meno centras, Paryžius). Spindinti polichrominė Bernard'o Pagès skulptūra ypatinga tuo, kad joje derinamos pačios nesuderinamiausios ir paprasčiausios medžiagos, sudarančios griausmingą barokinį orkestrą ir žadinančios emocijas. Primityvi ir kartu manieringa, barbariška ir kupina kultūrinių užuominų, agresyvi ir pažeidžiama skulptūra tarsi perteikia pasaulio nenuoseklumą, iš kurio menininkas sėmėsi pakrikos energijos. *Ph. M. Nguyen © Galerie Lelong/T © ADAGP, 1999*

Kurį laiką grupei *Supports / Surfaces* priklausęs Bernard'as Pagès 1974 m. dalyvavo paskutinėje grupės parodoje. Jo asambliažai, *Kolonos* ir *Briaunos* – statybinių medžiagų mozaika, suspindusi erdvėje visomis spalvomis. Paletė tokia pat paprasta kaip ir gelžgaliai, styrantys iš betoninių blokų krūvos, grubiai nutašyti akmenys ir medžio pagaliai. Iš jų gimė saulėti, viduržemiški ir barokiniai kūriniai: *Albert'o Camus garbei* (1985) ir *Gastono Bachelard'o garbei* (1986). Šios polichrominės statulos liudija keisčiausių medžiagų derinimo paslaptį ir malonumą.

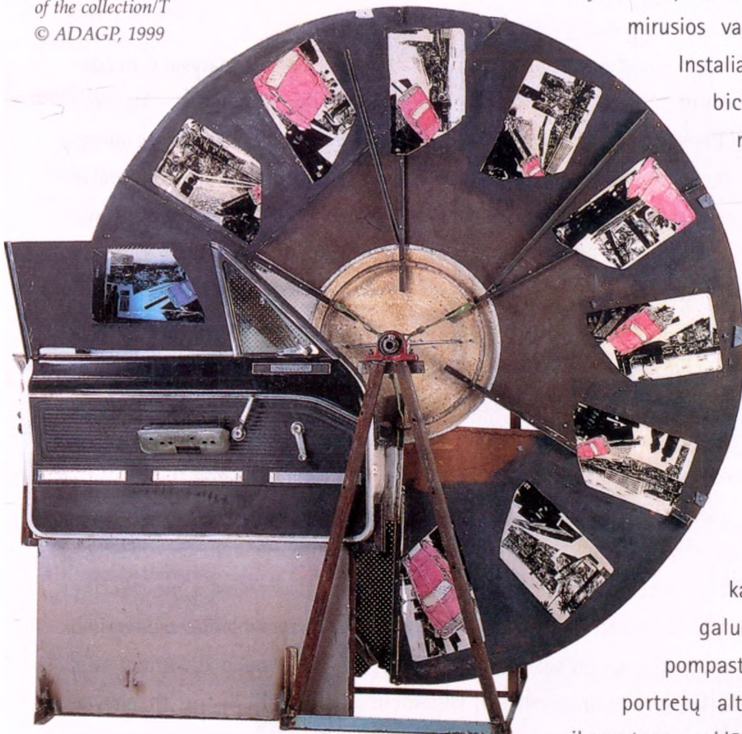
Objektus, sudėliotus iš įvairių elementų, mėgęs anglų skulptorius ir klajojantis menininkas Tony Craggas, savo namais išsirinkęs Vokietiją, iš pradžių kūrė iš paplūdimiuose rastų šiukšlių. Iš surinktos išblukusių spalvų plastikinės taros jis darė kompozicijas. Policininkas ir jo lazdelė, vartininkas ir jo kamuolys, Jungtinės Karalystės vėliava – monumentalios pašaipą keliančios figūros, sukurtos „per laimingą atsitiktinumą", nes vartotojai ant tolimo žvyruoto kranto nerūpestingai išmetė atliekas. Vėliau Craggas ėmėsi didžiulių asambliažų, vaizduojančių neaiškiai susipynusius ironiškus miesto darinius su sunkia kapinių architektūra, galiausiai kūrė keistus labirintinius kenotafus mirusiam miestui. Jokios

prasmės neturi ir iš bronzos nulieti muzikos instrumentai, kurie taip niekad ir nesuskambės, spaudžiami milžiniškos jūros kriauklės, kurios vidus ir išorė atrodo apsikeitę vaidmenimis.

Prancūzas Richard'as Baquié, keliaudamas aplink Viduržemio jūrą, išbandė daugybę darbų, kol galiausiai senuose Marselio sandėliuose atrado sendaikčiais ir lūženomis – pradedant buitiniais elektros prietaisais ir baigiant automobilių liekanomis – užgriozdintą studiją. Iš tokių skirtingų gremėzdų jis ir kūrė poetiškas paraboles, meilę, ilgesį ir kelionę perteikdamas pramoninėmis medžiagomis ar paskubomis pakeverzotais žodžiais. Šie triukšmingi sugadintų, sudėtingų ir vis dėlto taikių mašinų asambliažai su sulūžusiu atrakcionų parko apžvalgos ratu kalba apie emocijų nematerialumą.

Iš pradžių performansus ir hepeningus organizavęs amerikietis Dennisas Oppenheimas, nuostabą keliantis minimalųjį ir konceptualųjį meną išbandęs šiuolaikinio meno bastūnas, galiausiai tapo kliedinčiu fiziku, pranašaujančiu, kad visi plastiniai bandymai baigsis katastrofa. Žvilgsnis į dada, žodžių žaismas ir veidas – pagrindiniai jo nusivylimą perteikiančio teatro motyvai: pavyzdžiui, natūralaus dydžio marionetė nenuilstamai daužo švininę kaktą į varpą, skambinantį absurdiškai gedulingą melodiją.

Nedideliuose prancūzo Christiano Boltanski muziejuose buvo eksponuojami išnykusios ir visiems laikams mirusios vaikystės prisiminimai. Instaliacijos tapo vis ambicingesnės, apšvietimo ir optiniai efektai skrodė ekspozicijų erdvės tamsą. Per sieną šliaužianti angelo figūra – iš tolio iškirptos panašios figūrėlės metamas šešėlis. Nuogos lemputės, sujungtos į pavojingą tinklą ir pakabintos elektros laidų galuose, kuria varganą pompastiką prie anoniminių portretų altoriaus – teatrališkų ikonostasų, paklūstančių visiems lai-



Richard Baquié, *Rytų Plimutas,* 1985, asambliažas, įvairūs metalai, paveikslėliai, 222 × 232 × 100 cm (Marie-Christine ir Roger Pailhas kolekcija). Klajoklis menininkas Baquié, apsistojęs Marselyje, kuriame ir gimė 1952 m., sulaukęs dvidešimt ketverių, išgarsėjo keistomis sumeistrautomis mašinomis, kurios dvelkia nostalgija ir kviečia leistis į kelionę. Kūrinys demonstruoja savąjį kiną, pateikiantį įvairių užuominų ir patirties fragmentus, ir, Aragono *Traktato apie stilių* žodžiais tariant, „kalba nuolaužų kalba, kurioje gretinama saulė ir gipsas". *Ph. © courtesy of the collection/T © ADAGP, 1999*



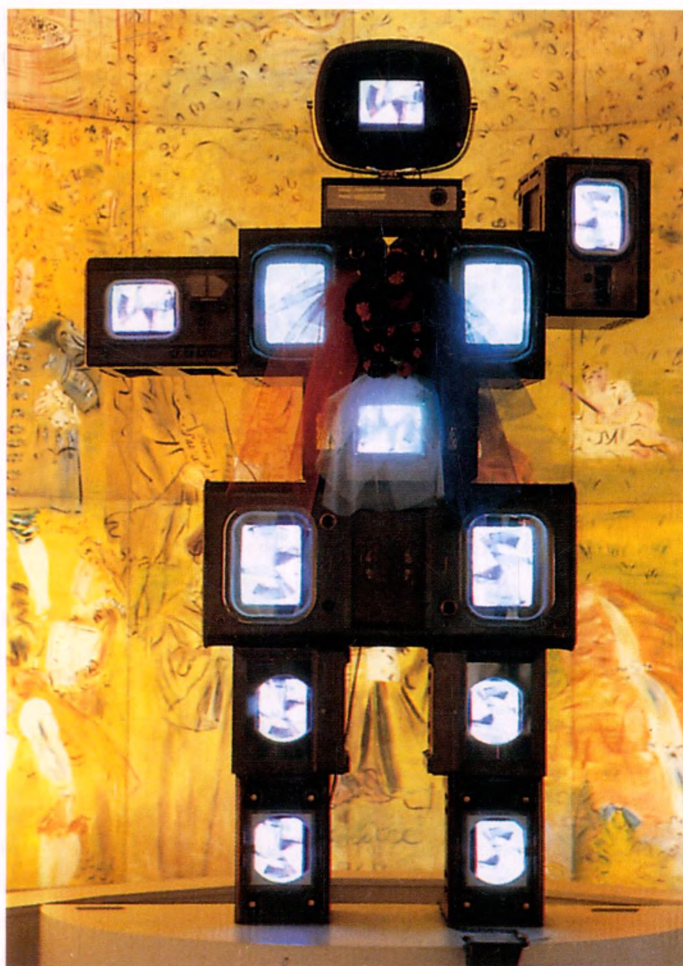
Christian Boltanski, *Be pavadinimo,* 1989, sausainių dėžutės, lempos, nespalvotos nuotraukos ir trys spalvos (privati kolekcija). Šis tragiškas žydų genocidą primenantis memorialinis kūrinys – tarsi ikonostasas tarp to, kas šventa ir profaniška, parodantis paslaptingą fotografijos galią ir smurto pragaištį. „Aš stengiuosi perteikti trapumo ir išnykimo idėją. Mano kūryboje itin svarbus vaikystės motyvas, tačiau ne dėl to, kad mane domina pati vaikystė, o dėl to, kad būtent ji pirmiausia miršta mumyse. Mes esame mirę vaikai", – sako Boltanski. *Ph. D. Tamviskos. © Galerie Ghislaine Hussenot/T © ADAGP, 1999*

kams prarasto aukso amžiaus demonstratyviajai liturgijai. Pati vaikystė jau nušluota šiurpios istorijos.

Johnui Cage'ui artimo autoriaus, daugelio hepeningų dalyvio ir neodadaistinio *Fluxus* judėjimo vedlio Nam June Paiko gyvenimas – klajoklio šiuolaikinio meno atstovo biografijos pavyzdys. 1932 m. Seule gimęs Nam June Paikas studijavo Tokijuje, vėliau gyveno Niujorke ir dėstė Diuseldorfe! Videomeno pradininkas, besiskelbiantis klajūnu akrobatu, dalyvavo visur, nepraleisdamas nė vieno tarptautiniu mastu svarbaus meno įvykio. Su barbarišku polėkiu jis žaidė vaizdu ir monitorių asambliažais, naudojo techniką savo beprotiškiausiems sumanymams įgyvendinti. Šimtais tam tikra tvarka išdėliotų vaizdą ir šviesą skleidžiančių televizorių Nam June Paikas nuspalvino rutiną, o 1988 m. jo gimtajame mieste olimpinių žaidynių proga iš monitorių buvo pastatytas Babelio bokštas.

Danielis Burenas, nuolat naudodamas tą patį „vizualinį instrumentą" – dryžius, analitiškai vertino erdves, sociokultūrinę aplinką ir vaizduojamųjų menų sistemos institucijas. Jis racionaliai naudojo provokacinę destabilizuojančią strategiją. Pavyzdžiui, Nacionaliniame moderniojo meno muziejuje jis paslėpė savąją drobę už kitų menininkų kūrinių taip, kad jos visai nebūtų matyti, vienintelis užrašas išdavė, jog ji ten yra. Burenas audeklo skiautėmis pakeitė virš Paryžiaus stogų plevėsuojančias

vėliavas. Jei Pompidou centro lankytojui neateidavo į galvą, kad reikia atsukti nugarą muziejui ir pažvelgti į tolį pro žiūronus (pastatytus specialiai šiam reikalui), jis likdavo taip ir neišvydęs šio „kūrinio". Galiausiai 9-ojo dešimtmečio viduryje ilgalaikis projektas *Deux Plateaux* – valstybės užsakymas Karališkųjų rūmų aikštei – sukėlė kaip reta įnirtingus ginčus. Po laikinų performansų ir instaliacijų laikotarpio Burenas šioje aikštėje išrikiavo nupjautas dryžuotas kolonas tarsi megalitų eiles naujajame Karnako mieste. Nupjautos kolonos sudaro tarsi antrą aikštę, jos keliamos analogijos ir neaiškios erdvės lūžiai skatina debatus apie šiuolaikinį meną, menininko laisvę ir jo kišimąsi į viešąsias erdves bei istorinius paminklus.



Nam June Paik, *Olympe de Gouges,* 1989 (Paryžiaus moderniojo meno muziejus). Prancūzijos revoliucijos dušimtųjų metinių proga Paryžiaus valdžios užsakymu atliktas kūrinys fotografuotas 1989 m. statant jį priešais Raoulio Dufy *Elektros fėją.* Nuo 1963 m. Nam June Paikas, Johno Cage'o draugas ir itin svarbus *Fluxus* judėjimo dalyvis, „pavagia" vaizdo prietaisus iš specialistų ir „kankina" juos įvairiai tyčiodamasis. Manipuliuodamas vaizdais, iš monitorių kuria performansus, environmentus ir videoskulptūras, kurios, kaip ši, gali įgauti draugiškų robotų išvaizdą. *Ph. P. Joffre © du musée/T*

Prancūziškasis vaizdavimas

Akivaizdžiai ardomąja menine veikla užsiimantys kūrėjai, naudojantys įvairiausias išraiškos priemones, sulaukė ir priešpriešos – atsirado nemažai tapybai ištikimų menininkų. Prancūzijoje 1980 m. vykstant dešimtmečio susitikimui, kai jau atrodė, kad nusistovėjo meno pasaulio ir jo rinkos ritmas, kritikas Bernard'as Lamarche'as Vadelis, prieš pakeisdamas gyvenamąją vietą, savo bute subūrė grupę jaunosios kartos menininkų. Parodoje, pavadintoje *Finir en beauté* (pranc. „Baigti grožiu"), išryškėjo figūrinės dailės principas, kurį pirmiausia Nicoje paminėjo Benas. Toli nuo galerijų ir institucijų durų, madų ir žvaigždžių įtakos gimusiai ir liaudyje įkvėpimą radusiai figūrinei tapybai būdingas spontaniškumas, masinė žiniasklaidos kultūra, įvairiausios mitologinės alegorijos, nutolimas nuo meno istorijos ir meno krypčių pramintų klaidžių kelių.

Šie naujieji Niujorko *graffiti* kūrėjams artimi „barbarai" mieliau renkasi ne nesuvaldomos urbanistinės revoliucijos užrašus, bet narciziškai mėgaujasi individualia vaizduote. Jie į valias demonstravo įvairių dalykų ilgesį, o jų dienoraščiai priminė iliustruotus žurnalus. Supainiotos Robert'o Combas „pertvaros" panašios į groteskines ilgų teminių serijų epopėjas. Jos tęsia Bernard'o Buffet rutuliojamas temas, o tviskančia palete perteikiamos pačios beprasmiškiausios istorijos. Įspūdį dar sustiprina ir ilgi pavadinimai su rašybos klaidomis. Tuo pačiu šventvagišku akiplėšiškumu ir pašaipa dvelkia ir brolių Di Rosa kūryba. Dailininkas Hervé ir skulptorius Richard'as kartais suvienydavo jėgas ir, pavyzdžiui, užsigulėjusių Disneilendo senienų prabangoje papasakodavo herojų nuotykius su beribiais vizualiniais efektais bei linksmomis stilistinėmis „vulgarybėmis".

Labiau į intymumą linkęs François Boisrond'as pasakojo savo gyvenimo istoriją. Televizijos ir reklamos vaizdus keitė ištikimų meilių, švelnių susitikimų prisiminimai iš miesčioniško gyvenimo siautulio ir tolimų kelionių. Jis žaismingai naudojo grafiką, kad pavasariškomis nuotaikomis nuspalvintų kurtinantį pasaulio chaosą.

Po naivaus gyvūnų vaizdavimo laikotarpio Rémy Blanchard'as išplėtė savo temų sąrašą, o iš vaikų literatūros Epinalio iliustracijų perimtus prie jūros dirbančių žmonių vaizdus apibrėžė storais juodais ratilais ir perkėlė į plačią ryškią vienspalvę erdvę, pagražindamas dideliais ramybe dvelkiančiais motyvais.

Gérard'as Garouste'as, priešingai, laikėsi tradicijos ir neatsisakė prestižinių kultūros aliuzijų. Nebijodamas pasirodyti „postmoderniu" („modernumo idėja – žiūrėti į ateitį, o aš manau, kad ateitis yra praeities koncepcija") jis pradėjo plėtoti tokias ikonografines temas, kurios jau buvo laikomos pasenusiomis, ir 1983 m. nutapė *Šv. Teresės Avilietės regėjimą*.

„Aš nesiekiu nei plagijuoti senosios tapybos darbų, nei jų išaukštinti; aš jais naudojuosi kaip sintakse, o pats rašymas yra visiškai šiuolaikiškas", – sakė Garouste'as. Jis dekoravo garsaus Paryžiaus teatro *Palace* pastatą, Prancūzijos prezidentūros lubas Eliziejaus laukuose ir puikiąją *Châtelet* teatro uždangą (1989). Jo didelių serijų paveikslų figūros, kartais išsiliejusios, dega tokia mistine grėsmingos ir prabangios tapybinės medžiagos ugnimi, kad juos būtų galima prilyginti garsiesiems visuotinės literatūros šedevrams.

Jeanas Charles'is Blais ilgai tapė milžiniškus bėgančio žmogaus fragmentus nuo sienos nuplėštų afišų kitoje pusėje. Čia tapyba atrodo „įsilaužusi" į didžiulį klajonėms dedikuotą piešinį, kuriame virtuoziškai daromos nuorodos į Fernand'o Léger ir rašytojo Louis Ferdinand'o Céline'o kūrybą. 1989 m. Prancūzijos valdžios užsakymu jis Nacionalinės Asamblėjos metro stotelei sukūrė vieną didžiausių savo šedevrų: sienas dekoravo ryškių spalvų afišomis, kuriose vaizduojami milžiniški istorinių herojų siluetai.

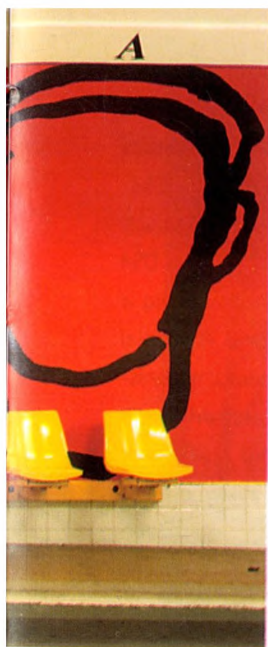


Daniel Buren, *Café de Richelieu,* Didysis Luvras, 1993. Jeanas Michelis Wilmotte'as Didžiajame Luvre, finansų ministro kabineto vietoje, vidury Meno kūrinių departamento, pertvarkė erdves, o Burenui patikėjo dekoruoti kavinės saloną. Burenas panaudojo savo mėgstamiausią „vizualinį instrumentą" – 8,7 cm pločio skirtingų spalvų juostas. Dryžuotos ne tik grindys, sienos ir lubos, bet ir langai, užuolaidos, baldai, puodeliai, lėkštutės. Taip Luvro lankytojui dovanojama vizualiai raminanti aplinka. Menininkas akcentuoja ne tik savo ir taip akivaizdžias juostas, kurios „tik formalumas, perėjimas, nuslydimas į daug sudėtingesnį ansamblį", bet ir šiuolaikinio meno atsiradimą didžiausiame pasaulio paveldo muziejuje, esančiame visiškai šalia Karališkųjų rūmų *Deux Plateaux,* dėl kurių tas pats Burenas buvo atsidūręs visuomenės dėmesio centre, kai 1986 m. Venecijos bienalėje jam buvo įteiktas *Auksinis liūtas.* *Ph. © Cesar/Archipress* *© ADAGP, 1999*



Jean Charles Blais, *Metro stotelė „Nacionalinė Asamblėja"*, Paryžius, 1989. Įgyvendindamas valstybinį užsakymą Prancūzijos revoliucijos dušimtųjų metinių proga, Blais panaudojo mėgstamiausią savo medžiagą – nuo miesto sienų nuplėštas afišas. Dažniausiai jis piešdavo monumentalias bėgančias figūras, tačiau šį kartą 75 m ilgio peroną papuošė to paties milžiniško veido silueto variantais. Paskui jie dar buvo naudojami visą dešimtmetį. Šį sumanymą karūnuoja simbolinis sakinys: „Nacionalinė Asamblėja esti visur, kur tik susirenka jos nariai."
Ph. © D. Degrendel/T
© ADAGP, 1999





Daug labiau tarp krypčių ir jų neigimo blaškėsi Jeanas Michelis Alberola, tapęs Zuzanos, Akteono temomis. Bet netrukus jis nuvylė savo gerbėjus atkreipęs dėmesį į Afrikos motyvus, primityviuosius menus, Marcelį Duchamp'ą ir ypač į kitą Marcelį – belgą Broodthaers'ą, vadinamojo Erelių muziejaus įkūrėją. Siekdamas pavaizduoti „tapybos mirtį", jis apsukdavo savo drobes užuolaida arba uždengdavo figūras vienspalviu audeklu, paslepiančiu didžiąją paveikslo dalį. Alberola paklaidina žiūrovą įvairialypių elementų miške, o spaudinių ir fotografijų dedikacijos visiškai supainioja prasmę, nors iš pirmo žvilgsnio tam ir yra, kad padėtų suvokti kūrinį. Ironija ir paradoksas iškelia tapybos klausimą patetiškai žaismingai, drovus menininkus viską pridengia senienomis.

Niujorkietiškasis vaizdavimas

JAV ir amerikietiškosios kultūrinės visagalybės įvaizdis jau neleido šios šalies menininkams skelbtis tokiais lyderiais, kokie buvo jų pirmtakai. Reagano laikais Niujorkas, tapęs tik provincijos židiniu ir 8-ojo dešimtmečio postmodernistinės dvasios įkaitu, turėjo pasitenkinti „tapybos žanru". Amerikiečių menininkai neišvengė grįžimo prie tradicinės tapybos, nepaisant paskutinių avangardizmo ir minimaliojo meno apraiškų. Utopija, kad reikia baigti vadovautis tradicinėmis estetinėmis kategorijomis, nuėjo užmarštin. Vienas po kito aktoriai ir besaikių spektaklių ištroškusios visuomenės įkaitai – Niujorko dailininkai – ėmėsi pasakojimo ir teatrinių vaizdų.

Į lengvą erotiką linkęs Edwardo Hopperio sekėjas Ericas Fischlis tapė eilinių Amerikos gyventojų banalybę, proziškus beužsimezgančios meilės ritualus ir atokvėpį nuogalių stovykloje. Richardo Longo dideliuose diptikuose ir triptikuose aiški 7-ojo dešimtmečio prancūzų figūrinei tapybai būdingo siužetiškumo įtaka. Sudėtingas ir lakoniškas Davidas Salle'is žaidė visais žanrais ir supynė daugybę stilių. Tokioje šalčiu dvelkiančioje stilių maišyklėje atsirado ir didžiuliai kasdienių daiktų koliažai bei milžiniški pornografiniai vaizdai.

Keitho Haringo ir Jeano Michelio Basquiat, anksti mirusių menininkų, kūryba konkuravo su gatvės ir metro ideogramomis ir *graffiti*. Jie stengėsi iš ten išguiti smurtą ir panaudoti meną kilniais tikslais. Basquiat kiekviename savo kūrinyje garantavo „80 proc. pykčio". Menininko įsiūtis piešti ir persekiojančios kaukolių haliucinacijos tetruko septynerius metus, bet per juos jis spėjo pažadinti nusivylusių menininkų dvasią, pakeliauti po pasaulį, pažinti Europą ir Afriką, pasiblaškyti nuo vienos kultūros prie kitos, tapyti alinančiu ritmu... Kol vieną karštą ir vienišą vidurvasario naktį jį pražudė per didelė heroino dozė.

Apačioje kairėje:
Robert Combas,
R. F., 1988, akriliniai dažai, drobė, 147 × 105 cm. Nuo 1987 m. sūnus palaidūnas staiga kilus figūrinės tapybos judėjimui panoro grįžti prie to, kas „arčiau tapybos". Combas paveikslai, kuriems būdingos pertvaros ir vitražus ar iliustracijas primenantis nevaržomas dekoratyvumas, tampa moderniomis įvairios tematikos ikonomis. Toks tapybinis entuziazmas sužadina vulgaroką ir seksualinių aliuzijų turtingą liaudies vaizduotę.
Ph. A. Rzepka

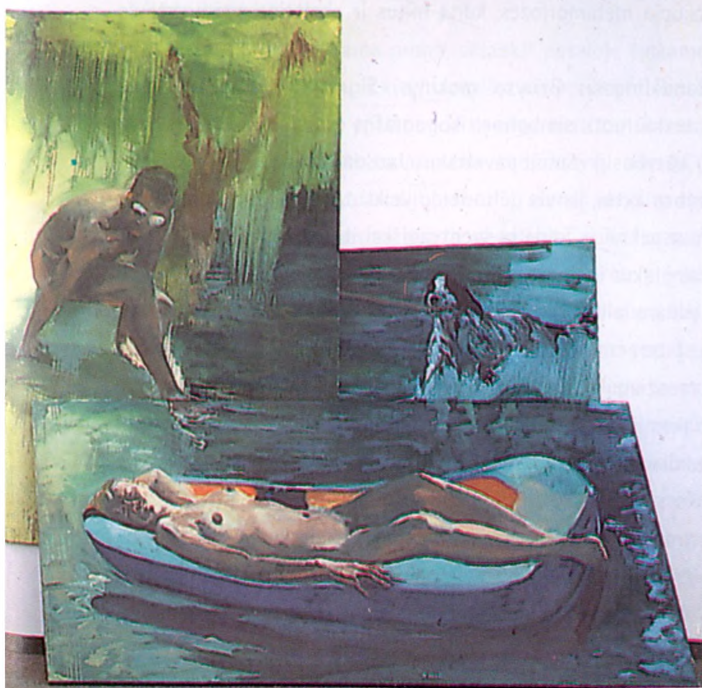
AMŽIAUS PABAIGOS NEŽINOMYBĖ

Po dešimties metų dailininkas Julianas Schnabelis, kuris anksti sulaukė sėkmės nutapęs vaizdingas kompozicijas ant sudužusiomis lėkštėmis padengtų ramsčių, režisavo garsų hiperrealistinį filmą. Jame papasakota jauno juodaodžio Basquiat – naujojo van Gogho – legenda, jo neįtikėtinas kilimas. Herojui pirmajam su Warholo pagalba pasisekė išgarsėti Niujorko menininkų aplinkoje ir jis prisidėjo prie tapybos *made in USA* atkūrimo. Be to, Schnabelis sukūrė daugybę didelio formato kūrinių ir tapybos eksperimentų, kuriuose netrūksta džiaugsmingumo. Galiausiai sukilimas prieš „gerą skonį" pasiekė apogėjų su Jeffu Koonsu, milžiniškų pornografinių nuotraukų autoriumi ir herojumi. Jo arogantiškas ir ekshibicionistinis gaivališkumas tapo daugelio įvairiausių *ready-made* kūrinių reklamine etikete ir suteikė kraštutiniam kičui aukštojo meno statusą.





Jean Michel Basquiat, *Raudonas veidas,* akriliniai dažai, drobė, 245 × 153 cm (privati kolekcija, Paryžius). Juodaodis niujorkietis iš prasčiausią reputaciją turinčio Bruklino kvartalo, Haičio emigranto sūnus netrukus išgarsėjo vardu, tiksliau, pravarde Samo, kuria pasirašinėdavo *graffiti* ant sienų. Tokius smulkius darbus jis apleido 1982 m., kai visas Niujorkas ėmė aptarinėti jo žodžiais ir vaizdais šokiruojančius, barbariškus ir pykčio kupinus paveikslus. Tačiau jis per greitai gyveno, – tai liudija ir nekantrumą išreiškiantys, visada nebaigti paveikslai, – ir nesulaukęs 28 metų mirė nuo per didelės narkotikų dozės.
Ph. © du collectionneur/ T © ADAGP, 1999



Eric Fischl, *Life of Pigeons,* 1987, aliejiniai dažai, drobė, 7 pano 298,5 × 741,7 cm. Gretindamas pasenusio konformizmo efektą garantuojančias chromo faktūras ir dirbtinai nerūpestingą pano montažą, dailininkas sustiprino šios monumentalios ir patetiškos tapybos naratyvinį aspektą. Dviprasmiškuose paveiksluose vaizduojamos viduriniės klasės pramogos, kurias, regis, stebi ironiškas geismus tramdančio vujeristo žvilgsnis.
Ph. © Sotheby's, New York/T

Vokiškasis neoekspresionizmas

8-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 9-ajame dešimtmetyje vokiečių tapyboje paplitęs dinamizmas atspindi padėtį šalyje: tris dešimtmečius trukęs nepaliaujamas pramonės ir prekybos kilimas 1990 m. pasiekė viršūnę. Tuo metu, kai buvo atkurtas Vokietijos našumas, tapyba be jokių kompleksų ir sąžinės graužaties pareikalavo teisės į tautinės tapatybės išraišką ir užginčijo sočios visuomenės pasitenkinimą. Todėl natūraliai atsigręžta į ekspresionizmą, pasakojimą ir vaizdavimą. Iš pradžių, nesilaikant meno rinkos kriterijų, įkvėpimo semtasi tik iš 3-iojo dešimtmečio avangardizmo, kuris niekada taip ir netapo mokykla ir nesusiformavo kaip stilius. Šis sugrįžimas prie šaknų, prie tautinės ir unitarinės tapybos, atskleidė siekį nutraukti bet kokias sąsajas su tarptautiniu neoavangardiniu planavimu. Tai buvo europinės dailės, sekančios amerikietiškais modeliais, dalis.

Šiuo požiūriu labiausiai provokuoja Anselmo Kieferio kūryba. Beuyso mokinys dviprasmiškų mitologinių elementų ieškojo kabaloje, Biblijoje ir Antrojo pasaulinio karo istorijoje. Nebijodamas priminti Šiaurės šalių mitologijos ir nacionalsocializmo jungčių jis kuria „herojinę" tapybą, kupiną pirminių mitų elementų, tapo storu, gausiu ir klampiu dažų sluoksniu. Jis vaizdavo takelius miškuose, išvagotą dirvą, gyvates, kapus ir liepsną. Su patosu rėžė pamokantį kelionių, maldininkystės, odisėjų ir karų moralą. Dailininko paletė – kovos laukas. Kieferio paveikslas – retas, monumentalus, vagneriškas, perkrautas šiaudais, sausu medžiu ir šviniliniais lapais, o skulptūros dar kolosalesnės, lėktuvai-relikvijos, bibliotekos-plieninės sienos inicijuoja metamorfozes, kuria mitus ir abejotinu svoriu užgula vaizduotę.

Kitas skandalingasis Beuyso mokinys, Sigmaras Polke, atsispyrė pagundai restauruoti simbolinę ikonografiją ir tapė ironiškus kitų menininkų kūrybos įkvėptus paveikslus. Jausdamas pagarbą aukščiausiajam kūrybos aktui, jis vis dėlto leido veikti tapybos toksiškumui, jos neigiamam aspektui ir žaidė ja šventvagiškai it alchemikas. Lyg magas ir šarlatanas į lakus ir tradicinius pigmentus įmaišydavo mikstūrų, kurių pagrindą sudaro aliuminis, geležis ir sidabras, kad sukurtų auksinių lapų lietų. Į terpentiną ar alkoholį jis pridėdavo antspaudų skysčio, korozinių medžiagų ir tirpiklių. Jis net prisiminė smaragdinę žalumą, seniai iš rinkos išimtą arseno pagrindo toksinį produktą: „Tai nuostabi spalva. Nuodai sukelia tam tikrą efektą, o menas – jokio!" Silezijoje gimęs kalvio sūnus Polke žavėjosi gimtosios provincijos baroko stiliumi ir Leonardo da Vinci – meno ir mokslo pasaulio įžymybės, garsaus karo inžinieriaus – darbais, domėjosi moksline fantastika, komiksais ir istoriniais dokumentais, sugebėjo iš bet ko įžiebti ugnį, pasinaudoti



Sigmar Polke, *Kopijuotojas,* lakas, drobė, 260 × 200 cm (*Saatchi* kolekcija, Londonas). Polke, Diuseldorfe mokęsis pas Josephą Beuysą ir ten sutikęs Gerhardą Richterį, buvo vienas kapitalistinio realizmo veikėjų. Kapitalistinis realizmas 7-ojo dešimtmečio Vokietijoje išsirutuliojo kaip amerikietiškojo poparto kritinis atgarsis. Nors Polke's kartos menininkai grįžo prie ekspresionizmo, jis laikėsi nuošalyje ir, sekdamas *Fluxus* šalininkais, tapybą suvokė kaip vietą, kurioje galima išlieti savo patirtį ir paeksperimentuoti. Jam buvo tinkamos visos priemonės, kuriomis galima tyrinėti „jautrų" paviršių, pasitelkiant įvairiausias chemines medžiagas ir tematiką. Šiame kūrinyje senoviniam piešiniui artimos citatos persidengia su keletu atsitiktinai užteptų dėmių, kurios sukuria didžiulio romantinio peizažo įspūdį. Tapybinis paviršius atrodo paklusęs trumpalaikiams jutimams, kurie siekia patirti nematomas sieros savybių subtilybes, ieško naujo jutimų lauko, kurį Duchamp'as mėgdavo iliustruoti posakiu: „Tai kaip šiluma krėslo, ant kurio buvo ką tik sėdėta.". *Ph. coll. de l'auteur/T*

tinkama proga, sulaukti pasaloje tinkamos minutės, kad viską pasisavintų iš kitų, sumaišytų ir perdirbtų. Pasak Haraldo Szeemanno, „jis dėl savo maištingos dvasios nėra tipiškas vokietis, veikiau kosmopolitas". Jo kūryba primena stebinantį plėšiko Ali Baba urvą, kuriame pilna kopijų, parodijų, skolinių, vienas ant kito sukrautų nepadorių darbų, ilgus mėnesius taip ir nepaliestų gulinčių paveikslų, primenančių keistoms transmutacijoms pasiruošusius recipientus! Jis stengiasi prispausti tapybą prie sienos, kad ji grąžintų viską, dėl ko pati yra „kalta". Susitaikęs su likimu, per didžiulę 1984 m. parodą Ciuriche Polke parašė: „Mes negalime būti tikri, kad vieną dieną bus nutapyti geri paveikslai – geri vaizdai; mes patys turime viską paimti į savo rankas!" Savo įrėmintais kūriniais, kuriuose didelę reikšmę turi atsitiktinumas ir medžiagos, didžiaisiais niūriais ir aplinkos drėgmei jautriais paveikslais Polke ištraukė į dienos šviesą vaiduoklius, liapsusus, prasmės ir formos apokalipsę, kad atskleistų „nuolat nykstantį kūrinį", apie kurį kalbėjo Maurice'as Blanchot.

Panašiai ir Gerhardas Richteris iki valios mėtė pėdas. Jis ne tik sunaikino savo kūrybą iki 1962 m., kitaip tariant, savo veiklos Rytų Vokietijoje pėdsakus, bet be jokio perėjimo puldinėjo nuo vieno siužeto prie kito. Kūrė įvairiausių stilių ir temų serijas. Tokį lengvabūdišką Richterio nepastovumą liudija ir tai, kad jis sau leido viską: cituoti La Tourą, Baconą ar Giacometti, kurti iš blogos kokybės nespalvotų laikraštinių nuotraukų. 8-ajame dešimtmetyje vyraujanti pilkoji monochromija šaukte šaukėsi



Georg Baselitz, *Be pavadinimo, 16 IV,* 1987, anglis, pastelė, aliejiniai dažai, *Canson* popierius, 270 × 151 cm (*Beaubourg* galerija, Paryžius). Nuo 1969 m. Baselitzas ėmė tapyti figūras žemyn galva, taip leisdamas kalbėti vien tapybiniams elementams. Jo daugiau provokuojančiai nei ekspresionistinei tapybai įtakos turėjo daug kas: Fautrier „įkaitų" serija, Chaissaco skulptūros, liaudies vaizdai ir XIX a. vokiečių tapyba, Emilio Nolde's, Edvardo Muncho ir draugo A. R. Pencko tapyba. *Ph. © de la galerie/T*

atsvaros – kūrinių, kur būtų naudojama spalvų paletė, tačiau tokių galėjo ir nebūti, jei toliau realistinėse drobėse būtų buvę vaizduojami realybės atspindžiai. Galiausiai XX a. paskutinio dešimtmečio „abstraktūs vaizdai" kilo iš Monet *Nimfų* pragariško katilo, vėl grįžtama prie kaip niekad aktualaus tapybos grožio ir pasaulio smurto santykio.

Georgo Baselitzo kūrybos kelias labiau klasikinis ir metodiškai nuoseklus. Po didžiųjų medžio graviūrų laikotarpio jis produktyviai kūrė tapybos darbų serijas su milžiniškomis figūromis ir nudžiūvusiais medžiais. Emblemines *Herojų* figūros ryžtingai nutapytos visiškai skaidrios. Nuo 1969 m. eksponavo apverstus paveikslus. Vaizdo apvertimas tapo dailininko kūrybos skiriamuoju bruožu, o paveikslams būdingi ryškūs ženklai ir gyvos spalvos.

Tokia tapyba itin provokuojanti, nes figūra pakabinama aukštyn kojomis tarsi gabalas mėsos ant mėsininko kablio ir žadina smurto protrūkį. Stovinčios skulptūros ar medžio rąstai puolami su kirviais, iš jų nemokšiškai išskaptuojami blokai, grubios ir patetiškos, skubotai įvairiomis spalvomis paryškintos figūros.

Markusas Lüpertzas, siekiantis atgaivinti „mirusias formas", atstovauja srovei, kuri yra poparto ir konceptualiojo meno priešingybė. Skelbdamas reakcionierišką nuomonę, šis Vokietijos, „geriausios iš demokratiškų šalių", įsimylėjėlis tuo pat metu jaučia neapykantą liaudžiai, vidutiniškumui ir subsidijuojamam menui! Bodleriškasis dendis nuo Reino, dėl sporto ir stadiono dievukų išprotėjęs aistruolis reikalauja savo teisės patekti į naujojo elito gretas. „Tapyba jau nusenusi, – aiškina jis. – Bet aš vis tiek tapau. Aš einu į niekur. Esu kilęs iš visų dailininkų." Su humoru ir ironija Lüpertzas kūrė nuorodas ir citatas, kuriose ryškus Picasso, kaip mokytojo ir sektino modelio, autoritetas.

Dresdene gimęs A. R. Penckas 1980 m., sulaukęs keturiasdešimt vienų, paliko Rytų Vokietiją. Toks rimtas gyvenimo sprendimas sutapo su jo nukrypimu į elementarius ženklus kūryboje. Jo tapyboje urbanistiniai smurtiniai *graffiti* jungiami su primityviojo meno ideogramomis. Afrikietiškais ritmais itin susižavėjęs būgnininkas juos perteikė tam tikra brutalios transkripcijos forma, priešingai, nei jį mokė realistinė mokykla. Jo stipriai muzikos veikiamam tapybiniam braižui būdinga jėga ir misterija.

1976 m. Penckas susipažino su Immendorffu. Tai buvo dviejų vienišų marginalų, kenčiančių nuo jų šalį skiriančios politinės sienos, susitikimas. Immendorffo tapyboje dažna šalies susiskaldymo tema alegorine forma rutuliojama ir paveiksle *Vokietijos kavinė*. Tapybinė erdvė tapo socialinio gyvenimo teatrine metafora. Katastrofos vaizdas išgaunamas chaotiškai išdėstant figūras ir kuriant haliucinacijų triukšme paskendusias situacijas. Į dvi dalis padalytos kompozicijos simbolizuoja dvi Vokietijas, kurias



Jörg Immendorf, *„Deutschland-Schwarzer Stern" kavinė,* 1982, aliejiniai dažai, drobė, 282 × 400 cm (FRAC saugykla Sent Etjeno moderniojo meno muziejuje). Šiame košmariškame vaizdais ir niūriomis istorinėmis užuominomis perkrautame paveiksle parblokštas ir baro kėdėmis prie žemės prikaltas, nuo Casparo Davido Friedricho ledonešio suledėjęs didžiulis vokiškasis erelis – atšiaurios praeities žiemos, pasmerkusios jį nepataisomai inercijai, įkaitas. *Ph. © DR*

vienija ta pati nelaimė. Paveikslas primena van Gogho *Nakties kavinę*. Apie šį kūrinį van Goghas sakė, kad buvo galima „sužlugdyti, išprotėti ar padaryti nusikaltimą" tokioje nerealiai šiltoje ir svetingoje, vulgarioje ir triukšmingoje aplinkoje, kurios, regis, nepalietė jokios pasaulio kančios! Bet dailininkų susitikimas kavinėje asocijuojasi su laboratorija, kurioje susirinkę menininkai visą šimtmetį stengėsi pertvarkyti pasaulį. Iš tokios veiklos ilgesio išgertuvių bei *peep-show* kontekste ir netvirto vokiškojo erelio – smarkiai nuvylusio valdžios simbolio – šešėlyje kyla troškimas išsivaduoti iš bet kokių gniaužtų.

Dar stipresnis polinkis į van Gogho kūrybą jaučiamas Rainerio Fettingo tapyboje. Šis menininkas vaizduoja pabaisiškas figūras, ketvirčiuotus nuogalius ir hipnotizuojančius portretus. Tuo tarpu ekspresionistas Volkeris Tannertas su melancholija prisiminė romantiškuosius Casparo Davido Friedricho peizažus.

Ispanų prabudimas

Tik nuo generolo Franco pasitraukimo 1975 m. Ispanija pagaliau galėjo mėgautis kultūrine laisve. Ispanija, kaip paskutinė Europos fašizmo stovykla, buvo priverstinai laikoma nuošalyje ir nepatyrė tuo metu vykusios pasaulinės evoliucijos. Valdžia užgniauždavo bet kokią įtartiną meninę veiklą. Tik garsiausi menininkai galėjo kurti ir pasinaudoti savo vardu kaip alibi, kad galėtų savo kūrinius eksportuoti. Kai Ispanija 1939 m. ištrėmė Picasso ir atidavė jo paveikslą *Gernika* Niujorko moderniojo meno muziejui, gyvasis menas Pirėnų pusiasalyje buvo sužlugdytas ir iššvaistytas kenčiančios diasporos valia.

1974 m. senasis kaudiljas savo ilgos agonijos išvakarėse, nepaisydamas viso pasaulio prieštaravimų, padarė vieną didžiausių nusikaltimų – įsakė garotos būdu nukankinti jauną katalonų kovotoją Salvadorą Puigą Antichą. Tuo pat metu savo namuose Palma de Maljorkoje Joanas Miró baigė patetiškąjį triptiką *Nuteistojo myriop viltis* – trijų Paryžiaus nacionaliniame moderniojo meno muziejuje saugomų 1961 m. nutapytų paveikslų iš serijos *Mėlyna* nevilties aidą. Šįkart tapybą užgožė sunkios pilkos ašaros. Nykiame ir purviname piešinio fone nieko daugiau, tik kylanti ir staigiai nutrūkstanti kreivė. Šis emocinis paminklas, dabar saugomas Miró muziejaus viduryje Barselonoje, buvo kaip pranašiškas gedulingas varpas. Ištrynęs iš atminties revoliucingą praeitį, jis užleido vietą puikiam jaunosios kartos be istorijos ir kaltės jausmo sužydėjimui. Triumfuojantys grįžo jau plačiai už šalies ribų žinomi keturi didieji menininkai, kristalizavosi viltis ir laisvės siekis. Tokios stiprios ir kontrastingos asmenybės kaip Arroyo, Saura, Tàpiesas ir skulptorius Chillida nuo seno atkakliai kovojo už nevaržomą teisę išlikti savimi, taip papildydami iškilių asmenybių (Velázquezas, Goya, El Greco, Picasso), kuriančių Ispanijos meno istoriją, sąrašą.

Eduardo Arroyo garsėjo figūratyvia ironija, nuolatiniu prieštaravimu nusistovėjusiai tvarkai ir geram konformistiniam skoniui, nesibaigiančiais svyravimais tarp žiauraus žaismingumo ir švelnios nostalgijos, o Antonio Saura užsidegimas, jo portretai ir juodi krucifiksai baltame fone balansavo prie abstrakcionizmo ribos. Antonio Tàpieso kompozicijoms būdingos tvirtos medžiagos, o baskų skulptorius Eduardo Chillida 1952 m. sukūrė siaubą keliančias *Vėjo šukas.* Po dvidešimties metų jos buvo pastatytos priešais Atlanto vandenyną. Skulptorius gėrėjosi bangų skalaujamomis uolomis ir tvirtino: „Visur savyje jaučiu slypinčius pavojus, abejones ir su visu tuo braunuosi į priekį naktyje, lydimas objektyvių sąjungininkų: žmonių, lietaus, jūros, paukščių ir viršukalnių." Kaip ir *Vėjo šukos,* kiekviena Chillidos skulptūra būdavo „pasaulio centras". 9-ojo dešimtmečio pabaigos serija *Pagiriamasis žodis architektūrai* sukurta iš akmens ir

Antonio Saura, *Portretas Nr. 2–87*, 1987, aliejiniai dažai, drobė, 73 × 60 cm. Tragiškus gyvenimo jausmus simbolizuojantis juodos ir baltos spalvos intensyvumas būdingas portretams, nukryžiavimo temai ir Goyos šuns vienatvei. Skatinamas „domėjimosi kai kuriomis praeities ir dabarties meno sritimis, žavėjimosi monstrais, vizijos žiaurumu ir ironija bei nepadoriu grožiu“, Saura turi ambicijų „apšviesti modernumą“ tokia „provokuojančia fenomenologija, kuri būtų nepasiekiama jokiems rekomendaciniams ir simboliniams svarstymams“. *Ph. © courtesy of Galerie Stadler/T*



geležies. Derindamas formų ir apimties ekspresiją ir kovodamas su erozija menininkas rinkosi ilgaamžes medžiagas steloms kurti. Jas vainikuojančių tam tikrų erdvės šventovių viduje Chillida stengėsi sukurti judėjimą pirmyn atgal, imituojantį jūros bangavimą ir jos gilumoje siaučiančio įniršio tylą.

Tokiame užsispyrusio ir tęstinumu pasižyminčio ispanų meno, kurio nesujaukė jokie istorijos vėjai, kontekste staiga kilo visuomenės susižavėjimas ilgą laiką draustu šiuolaikiniu menu. Menas, kaip simbolinė vertybė, kaip socialinio ir kultūrinio gyvenimo pažangos fetišas, tapo mados reikalu. Visur gerbiami menininkai tapo karaliais, suklestėjo galerijos, gyvajam menui duris atvėrė muziejai, kūrėsi fondai, o Madridas net pradėjo organizuoti didžiulę meno šventę ARCO. Ji tapo paryžietiškosios FIAC konkurente.

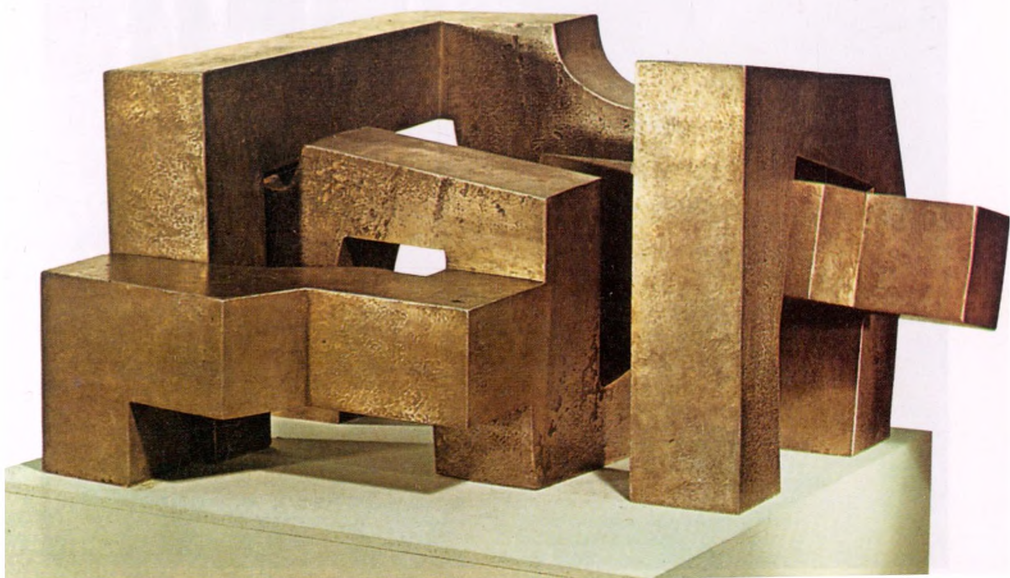
Tačiau didžiausias šio prabudimo įvykis – paveikslo *Gernika* pargabenimas iš Niujorko į Madridą 1981 m. rugsėjo 10 d. Po dešimties metų Ispanijos sostinėje buvo atidarytas šiuolaikinio meno muziejus – ne kokiame universiteto miestelio užkampyje, o pačiame miesto centre, pora žingsnių nuo Prado. Franco valdymo laikotarpiu jokių svarbesnių

kūrinių nebuvo leidžiama įsigyti, todėl šiame naujajame privačiame šedevrų muziejuje išryškėjo naujų kolekcijų stoka. Siekiant užpildyti šią spragą muziejuje buvo pabrėžtinai eksponuojami tokie kūriniai, kuriuos ignoravo istoriniai XX a. muziejai, tokie kaip Niujorko moderniojo meno muziejus ar Paryžiaus nacionalinis moderniojo meno muziejus. Toks naujas, postmodernus ir istorines spragas užglaistantis muziejus šalyje, kurios nesena praeitis paliko kraujuojančias žaizdas, prisidėjo prie to, kad užmarštyje būtų paliktos visos negerovės ir atsigriebta už prarastą laiką drąsiai kuriant ateities meną.

Tokioje gražioje sumaištyje ėmė laisvai rungtyniauti regionai, kiekvienas didesnis miestas, vėl pasijutęs toks pat svarbus kaip sostinė, stūmė į priekį pulką jaunų menininkų, kurie labiau rūpinosi forma nei turiniu, nepritarė *Equipo Cronica* polinkiui į popartą ir jos politinės kritikos sulaukusioms modernaus meno parodijoms, taip pat Eduardo Arroyo principams. Velniška kūryba išgarsėjo Garcia Sevilla. Buvęs itin įtakingas 8-ojo dešimtmečio konceptualaus Katalonijos judėjimo, kuriam įtaką darė *arte povera* ir Miró „eksperimentalizmas", dalyvis kartu su José Manueliu Broto ir Xavieru Grau tapo judėjimui *Supports / Surfaces* artimos *pintura-pintura* propaguotoju. Galiausiai vokiškojo neoekspresionizmo ir amerikietiškojo *bad painting* paplitimas 9-ajame dešimtmetyje jį atvedė prie Tàpiesą ir Picabiją suvienijusio primityvaus meistravimo.

Daug ramesnis Susanos Solano kūrybos kelias, kuri, sekdama Julio Gonzálezo ir Pablo Gargallo pramintais takais, kūrė metalines skulptūras.

Eduardo Chillida, *Gnomonas*, 1965, geležis, 35,5×38×42 cm (privati kolekcija). Pasak Yves'o Bonnefoy, Chillida yra „modernus pačiu radikaliausiu būdu, nekopijuojantis padrikų ir visada skubotų judėjimų, paviršutiniško intelekto, bet einantis koja kojon su didžiuoju rūpesčiu, nuo kurio kadaise prasidėjo žmonija ir be kurio ji negalėtų išgyventi. Jis mėgsta stambias uolas, tačiau jos dvelkia nebūtimi. Judėjimas, kurį jis atsuka į mus, traukiasi nuo mūsų...". *Ph. © W. Drüyer/T © ADAGP, 1999*



AMŽIAUS PABAIGOS NEŽINOMYBĖ

Naudodama šaltą ir tvirtą galvanizuotą geležį ir šviną, paradoksaliai, kartais net paminklinėmis instaliacijomis ji vaizdavo kūną, jo padėtį ilsintis, geismus ir uždarumą. Mylimų būtybių ir trumpalaikių vaizdų „nepakeliamas lengvumas" atrodo neišvengiamai įkalintas realioje materijoje. Pradėdama permatomais pinučiais ir baigdama nepermatomais geležies blokais skulptorė kuria planus, nukertančius ir atskiriančius išlinkimus, kad kuo geriau perteiktų praeinančio gyvenimo ir apatijos priešpriešą.

Nuo 1980 m. Paryžiuje gyvenantis José Maria Sicilia eidavo prie Vensano miško ežero ir piešdavo ten plaukiojančias antis. Dėl tokio abejingumo turiniui jo kūrybos motyvų sąrašą sudaro urbanistinio peizažo fragmentai, pavyzdžiui, televizijos antenos, paprasti daiktai, taip pat natiurmortai ir gėlės. Pamažu jis nukrypo į abstrakcionizmą, vėlesnėje kūryboje juntama Malevičiaus *Juodojo kvadrato* įtaka. Galiausiai Sicilia grįžo prie elementarių ispaniškai paletei būdingų bruožų, jos niūrumo, juodos šviesos ir santūrių aitrios žemės spalvų.

Iš visos šios kartos menininkų greičiausiai pripažinimo sulaukė Miquelis Barceló. Šio velniškai apsukraus tapybos karštakošio kūriniai didelių formatų, stiprios griežtos kompozicijos ir neryškių spalvų, kurias skrodžia geltonas potėpis. Po ilgo narciziško užsidarymo savyje laikotarpio kelionės į Afriką praturtino drobes (pirmosiose tapė bibliotekas ir anti-

Miquel Barceló, *Tres Ilums*, 1986, aliejiniai dažai, drobė, 200 × 245 cm (Yvon Lambert galerijos ekspozicija, 1987). Dirbdamas „kaip kepėjas tarp muziejaus, studijos ir bibliotekos", Barceló primena dripingo svaigulio apimtą Jacksoną Pollocką, tik jis paveikslo paviršiuje vėl išryškina vaizdą. Barceló ėmėsi tapybos, kad pakeistų jį įkyriai kelionėse į Magribą (Afrika) ar bibliotekos skyriuose persekiojusią „maišalynę".
Ph. J. Hoepffner
© de la galerie/T
© ADAGP, 1999



Susana Solano, *FA el 9*, 1989, geležis, 109,5 × 191 × 181,5 cm (FRAC kolekcija Bretanėje, eksponuota *Domaine de Kerguéhennec* 1991 m.). Nekaltos seifo formos baldus primenantys Susanos Solano kūriniai iš povandeninės uolienos, padengtos juodais kaldintais ir lydytais metalo lakštais, pagamintais pagal amatininkų technikas, kurias skulptūroje pradėjo naudoti Julio Gonzálezas ir Pablo Picasso, užpildo erdvę sutramdyta jėga, į kurią it į uolą atsimuša emocijų, troškimų ir vilčių banga. *Ph. © S.P. Caulliez/T © ADAGP, 1999*



kinius statinius). Užsisklendimas užleido vietą beribėms erdvėms, kuriose negausūs motyvai ir spalvos sukuria tuštumos įspūdį. Nuo tada jis įvairiausiais būdais varijavo tokiais motyvais kaip svogūnas, sėklos, gyvūnai, vandens telkinio miražas ar lietingo metų laiko ženklai. Jo paveikslo technika primena renesanso ir baroko gudrybes, išmoktas dar jaunystėje iš provincijos peizažininkų. Klajokliškos dvasios dailininkas amatininkas Barceló vaizdą įamžino materija, dirbdamas, pasak jo, „kaip kepėjas tarp muziejaus, studijos ir bibliotekos".

Itališkasis transavangardas

Panorus grįžti prie tradicinių normų ir meno krypčių, citatų ir nuorodų į meno istoriją, Italija, išsaugojusi neprilygstamą šlovingos praeities kultūrinį paveldą, vėl ėmė vaidinti svarbų vaidmenį. Nors europietiškojo avangardizmo istorija iš esmės rutuliojosi už dučės įkurtos fašistinės valstybės ribų, pirmtakų žygdarbių nepamiršusi Italija išdrįso pakelti galvą. Termino autoriaus meno kritiko Achille'io Bonito Olivos manymu, transavangardas reiškia „klajoklišką visų praeities kalbų interpretaciją". Nepritardami kūrinio dematerializavimo ir jo autoriaus anonimiškumo idėjai, kurią Duchamp'as propagavo 8-ajame dešimtmetyje, „italų menininkai grįžta prie primirštos tapybos tradicijos".

Arte povera 7-ajame dešimtmetyje buvo propaguojamas tuomet ekonomikos, prekybos ir pramonės pakilimą išgyvenusiuose Turine ir Milane, o transavangardo šalininkai aktyviausiai reiškėsi Romoje ir Neapolyje – neveikliuose, bet turtingos istorijos miestuose. Netikrumo ir nostalgijos užvaldyta visuomenė greitai iškėlė į šlovės viršūnę šį „naująjį meną", perėmusį amžiaus pradžios aristokratiškų dekoratyvinių menų išraiškos būdus, atspindintį vidinę kelionę ir... elegantiškai svajingą amžiaus pabaigos pesimizmą.

Tuo metu, kai poparto akys krypo tik į prekybos centrus ir viliojančią reklamą, klajūnai menininkai postmodernistai buvo linkę įkvėpimo ieškoti antikvariatuose ir sendaikčių turguose. Kai žlugo optimistinis avangardizmo tikrumas ir net išsisklaidė pati pažangos idėja, meno istoriją buvo galima palyginti su dideliu sendaikčių turgumi, kurio radiniai suteikia tikrumo ir komforto jausmą. Čia *ego* visada ras iš ko sukurti įvairialypį daiktų, fragmentų, užuominų ir daugiau ar mažiau vaizdingų istorijų ir pasakojimų arsenalą. Tokiu metu, kai niekas nebeatrodo tikra, kai pučia nepalankūs vėjai ir žlunga iliuzijos, visai neblogai užlipti į senelės palėpę ir šeimos sendaikčių krūvoje paieškoti įkvėpimo. Pasak Olivos, „dabar kurti meną reiškia ant stalo turėti visą medžiagą, kuri leistų tuo pat metu tame pačiame kūrinio žaizdre sulydyti asmeninius ir mistinius įvaizdžius, individualaus gyvenimo kelio ir visuotinius meno bei kultūros istorijos ženklus".

Neapolyje gimęs Francesco Clemente, Apulėjaus ir Petronijaus tyrinėtojas, blaškėsi tarp Romos ir Madraso (Indija). Jo kūryba itin eklektiška, pilna vizualinių staigmenų ir sudėtingų metamorfozių, tačiau labai artima jo paties autoportretui ir pasižyminti spindesiu ir manierizmu. Mimmo Paladino kūrė ambicingus darbus derindamas įvairiausias technikas ir medžiagas, o ilgiems paslaptingiems pasakojimams perteikti net panaudojo mozaikų meno elementus: „Mane domina viskas, kas paslaptinga ir užmiršta!"

Sandro Chia,
Mėlynojo šuns legenda,
1988, aliejiniai dažai, drobė, 132 × 126 cm (Danielio Templono galerija, Paryžius). Pasak transavangardo šauklio Achille'io Bonito Olivos, Chia kultūrinės klajonės – svyravimai tarp dviejų atmintinų dalykų: didžiosios Europos meno stilių tradicijos ir masinės visuomenės vaizdų produkcijos. Nevengiama nei kičo, nei demonstracinio efekto, nei paties vaizdo beribiškumo, kad ir koks dirbtinis jis būtų.
Ph. G. Poncet
© de la galerie/T
© ADAGP, 1999



Kitas neapolietis Nino Longobardi kūrė vaizdingas kompozicijas su supančiotais kūnais, tuo tarpu Nicola De Maria sienas tapė vaikiškai skaisčiomis freskomis. Sandro Chia didžiuosiuose paveiksluose vaizdavo taikius nesvarumo būklės herojus, geraširdžius milžinus, prisiminė klasikinę kultūrą.

Enzo Cucchi, kurį laiką dirbęs pas vieną Florencijos restauratorių, tarsi siekė sužadinti žiūrovo agresiją. Anselmo Kieferio pavyzdžiu nutapytas paviršius daugiau ar mažiau primena nuniokotą lauką. Su giliai paslėpta mintimi iš po žemių iškasami istorijos fragmentai ir kaukolės. „Pati nelaimė manęs nedomina, – sakė Cucchi, – viskas, ką noriu žinoti – kaip žemės energija iškyla į paviršių, kaip ji tampa matoma."

Telūrinių iškilimų beieškant, kartais atsisakoma paprasto paveikslo, pavyzdžiui, spalva padengiamas cementinis paviršius ar plieno oksido plokštė. „Vaizdas gyvena tuštumoje (...) Ar mes esame matymo bedugnėje?" – klausė Cucchi. Nesvarbu, ką jis vaizduoja – vandenynų dugną, Rimbaud pėdsakus Harare, suartas dirvas, blyškius griuvėsius, dangų siaučiant audrai, – Cucchi visada sugeba žavėti.

Muziejai

Šiuolaikinės kūrybos rezultatų apskaitininkas muziejus šiandien yra priežastis, tikslas ir vieta, kur suplaukia daugiausia šiuolaikinio meno kūrinių. Jis visagalis. Viskas, kas sukuriama, neišvengiamai patenka į muziejų tinklą! XX a. pradžioje specifiniai moderniojo meno kūriniai išsikovojo vietą dar XIX a. iškilusiuose ir demokratine aura pasipuošusiuose rūmuose: juose ateinančioms kartoms sukaupti patys įvairiausi visų kultūrų ir epochų meno šedevrai. Profanai idealizavo meno istoriją, o ši savo ruožtu sublimavo žmonijos istoriją. Didžiosios revoliucijos laikais tai buvo lobis, kurį reikėjo atrasti, istorija, kurią reikėjo perimti. Muziejai ir meno kūrinių prekeiviai globojo menininkus. Todėl avangardizmas netrukus atsisuko prieš jį visiškai ignoruojančias institucijas. Tik XX a. antrojoje pusėje situacija pasikeitė ir gausybė menininkų, ėmusių aktyviai ir produktyviai kurti, nulėmė dabar, o galbūt ir ateityje rožėmis klotą muziejų kelią!

Visi moderniojo meno muziejai eksponavo to paties tipo kolekcijas. Menininkų panteonas – nuo Duchamp'o iki Schwitterso, nuo Malevičiaus iki Mondriano, nuo Chirico iki Picabijos, taip pat Picasso, Matisse'o, Klee ir Kandinskio nepamirštamasis ketvertas – įamžino didįjį sprogimą, kuris iki pat XX a. pabaigos skatino grandinines reakcijas. Nepaisant to, kad muziejai kaupia šventas meno relikvijas, jie vis dėlto yra modernumo pavyzdys ir gali didžiuotis savo klestėjimą užtikrinančia kompetencija.



Renzo Piano, Jeano Marie Tjibaou kultūros centras, Tina, Naujoji Kaledonija, 1998. Piano – įvairialypis architektas, nestandartinių muziejų, kaip antai 1977 m. pastatyto Georges'o Pompidou centro ir 1988 m. Hiustono *Menil Collection*, kūrėjas, François Chaslino žodžiais tariant, „elegancijos, saikingumo ir pagrįstos intervencijos meistras", nekreipiantis dėmesio į madas. Piano kūriniai – haiteko ir modernios klasikos stiliaus, o Okeanijoje, netoli Numėjos esančiame pusiasalyje, politinių ir kultūrinių motyvų skatinamas jis pastatė kanakų kultūros šventovę. Kanakų kaimo pavidalo kultūros centras pavadintas nužudyto kovotojų už nepriklausomybę lyderio vardu, o jį sudaro vienuolika iš iroko medienos pastatytų trobelių. Aukščiausia iš jų siekia 27 m. *Ph. © J. Gollings*

Rodydami nuklydimų nuo „gero skonio", formalizmo ir visų sąsajų su praeitimi nutraukimo šaknis, jie vėliau, o kartais ir tuoj pat būna priversti patys patirti viso to padarinius. Todėl muziejus ne tik viską registruoja, bet ir provokuoja bei įteisina. Viskas vyksta kaip auginant geros kokybės jautieną – šiuolaikinis menas išauga prie motinos! Ateities formos išsirutulioja iš kolekcijų aprašų ir pagarbos didiesiems menininkams. Savindamasis didžiulį meninės veiklos lauką, muziejus tampa tarsi aidinčiu kambariu, kur gauste gaudžia daugybė meno „katastrofų", kad ir labai mažų, ir jų triukšmingas koncertas sukuria estetinę visumą.

Muziejų galia nuolat stiprėja, nes jie visuomenei nuolat pristato be perstojo atsinaujinančios meninės veiklos spektaklį. Nebeliko tradicijos muziejus kurti prabangiuose, pasenusiuose XIX a. rūmuose. 7-ajame dešimtmetyje pradedamos įvairiausių formų statybos, kuriamos apleisto ir modelius praradusio kultūrinio gyvenimo „beprotybės". Agresyvi ir reikšminga, diskreti ir familiari muziejų architektūra derinama su įvairiausiomis programomis. Paprastų ir sudėtingų, prie visumos priderintų ir gerokai išsiskiriančių muziejų yra visur, o jų formų įvairovė tiesiog neapsakoma.

Tradicinis muziejaus planas sudarytas taip, kad žiūrovai būtinai apeitų visas sales, išdėstytas abiejose pagrindinės ašies pusėse, pavyzdžiui, toks yra 1987 m. Renzo Piano pastatytas Menilo muziejuje Hiustone.

Yra ir ne toks griežtas planas – ekspozicijų erdvės išdėstytos aplink centrinę salę, kad žiūrovas galėtų pats pasirinkti kryptį. Ieoh Ming Pei



AMŽIAUS PABAIGOS NEŽINOMYBĖ

Frank Gehry, Guggenheimo muziejus Bilbao, 1997. Šiame laivą su šarvuotais titano flangais primenančiame muziejuje atsiveria milžiniškas šviesos atriumas. Aplink šią 130 m ilgio, 30 m pločio ir 55 m aukščio ašį išdėstytos muziejaus salės. Čia yra monumentalus Richardo Serra darbas, Claeso Oldenburgo sukurtas peilis, o sienas puošia Jenny Holzer milžiniškos raidės.
Ph. © L. Boegly/ Archipress

stiklinės piramidės projektą 1978 m. pasiūlė Vašingtono nacionalinei galerijai, tačiau vėliau ji buvo pastatyta prie didžiojo Luvro muziejaus. Daug sudėtingesni yra Moderniojo meno muziejus Lilio priemiestyje Vilnev d'Aske ar Roland'o Simounet Paryžiuje atgaivintas Picasso paveikslus priglaudęs *Salé* viešbutis, kuriame tikslingai suskirstytos erdvės suteikia lankytojui laisvę pasirinkti.

Hansas Holleinas kurdamas Menchengladbacho *Städtisches* muziejaus (atidarytas 1981) planą siekė kuo geriau atskleisti XX a. antrosios pusės meno kūrinius, sudarančius kolekcijos pagrindą. Austrų architektas be durų ir jokių pertvarų sujungė sales, kuriose eksponuojami skirtingi kūriniai. Taip interjere išnyksta rėmai, kurių, beje, atsisako ir dailininkai, nelieka pjedestalų, kurie nebereikalingi skulptoriams, labirintinis planas pabrėžia, kokie įvairūs yra šiuolaikiniai kūriniai, kurie it pagrindiniai spektaklio veikėjai stebina žiūrovą netikėtumais ir skatina išgyvenimus.

Dažniausiai gyvasis menas ir jo hipotetinė raida eksponuojama atvirose ir pagal poreikius moduliuojamose architektūrinėse erdvėse. Šiuolaikinė



architektūra nuo Berlyne Mieso van der Rohe's pastatytos Naujosios nacionalinės galerijos (1968) iki Richardo Meierio Šiuolaikinio meno muziejaus projekto Barselonoje (1987) siūlo tokias ekspozicijų erdves, kurių interjero neutralumą aiškiai atspindi eksterjeras. Tačiau įveikus didelį pasipriešinimą Renzo Piano ir Richard'o Rogers'o Paryžiaus širdyje pastatytas Georges'o Pompidou centras neatitiko miesto mastelio reikalavimų ir nuspalvino pilkoką miesto monochromiją. Ši dinamiška mašinos pavidalo konstrukcija, labiau primenanti gamyklą, o ne muziejų, padeda įgyvendinti itin sudėtingą įvairialypės veiklos programą, kurios tikslas – parodyti šiuolaikinės kūrybos pokyčius ir perėjimus. Ši plačiausiai išraiškos priemonių paletei atvira ateities muziejaus programa apima tiek pramoninių vietovių, tiek ir istorinių monumentų reabilitaciją. 1987 m. Paryžiuje atidarytą Arabų institutą (Jeanas Nouvelis) ir Šiuolaikinio meno centrą bei Mediateką Nime (Normanas Fosteris) galima laikyti naujaisiais *Beaubourg* centrais, o Piano tuo metu labiau linko į kanakų konstrukcijas ir Jeano Marie Tjibaou kultūros centre Naujojoje Kaledonijoje pastatė vienuolika medinių trobelių. „Kultūros-spektaklio" triumfą reiškia didysis Franko Gehry sumanytas Guggenheimo muziejus Bilbao. Pirmaisiais gyvavimo metais po jį vaikštinėjo 1 360 000 lankytojų. Ši ekstravagantiška vieniša mašina, visų menų ir drąsių konstrukcijos sprendimų sintezė, daro neišdildomą įspūdį. Statinys laikomas neprilygstamu muziejų muziejumi, primenančiu miražą. Kartu tai ir ekonomikos stebuklas, nuo 1997 m. spalio gaivinantis nuo Ispanijos sostinės nukentėjusį baskų kraštą.



Architektūros performansai

Didieji haiteko srovės architektai Fosteris ir Nouvelis atstovauja atsinaujinusiam moderniam judėjimui. Sudėję XIX a. architektų inžinierių patirtį ir technikos laimėjimus, jie konkuravo su *off shore* platformomis ir kosmoso raketų technologijomis. „Aš esu prieš architektą menininką, prieš vaizduojamųjų menų sistemą, – sako Nouvelis, – reikia balansuoti ant realybės, prototipo ir inovacijos ribos, siekiant kuo geriau įvykdyti užsakymą." Labai sunku architektūros darbus priskirti prie kokio vieno stiliaus, nes kiekvienas projektas turi savitą scenarijų, virtualybė ir scenografija atitinka malonumo supratimą, „gebėjimą sužadinti emocijas ir pastatyti žmogų į išskirtinę situaciją".

Paryžiaus arabų instituto pietinė fasado siena-užuolaida it tinklelis nuo musių elektroninėmis diafragmomis filtruoja šviesos srautą.

Nouvelio 1989 m. projektas *Begalinis bokštas* – 400 m aukščio ir 40 m pločio biurų pastatas – kuria nematerialumo įspūdį. Pasak autoriaus, „tai istorinės rungtynės, kuriose siekiama ne tiek skaidrumo, kiek išnykusių ribų". Pusiau peršviečiamas, pusiau pranykstantis statinys įrodo, kad „medžiagos koncepcijos progreso idėja gali būti susijusi su išnykimo estetika". Jį planuojama pastatyti istorinėje Defanso vietoje, o įgyvendinant šį projektą bus laikomasi santykio 1:10, kuris turi garantuoti jam trečiąją vietą pasaulyje, po tokių statinių kaip CNIT (Naujųjų technologijų ir pramonės centras) ir Sprekelseno arka.

Haitekas, kurio pradininku Prancūzijoje laikomas Jeanas Prouvé, būdingiausias pramoniniams objektams. JAV Buckminsteris Fulleris pastatė geodezines struktūras, kurių daugiabriauniai tinklai be jokių ramsčių dengia tam tikrą paviršiaus plotą. 1958 m. Luizianos valstijoje, Baton Rudže, jis pastatė 117 m skersmens kupolą, o Manhatano centrinę dalį uždengė 3,2 km pločio ir 1600 m aukščio kupolu, kurį laiko vienintelis centrinis ramstis!

Britų architektas Normanas Fosteris, dirbęs su Buckminsteriu Fulleriu, 1981 m. suprojektavo *Renault* prekybos salono Svindone, Viltšyre, modulį: 24 m ilgio iš kraštų ir 9,5 m pločio dvišlaičiu stogu, paremtu 16 m aukščio ramsčiais, nudažytais *Renault* pasirinkta geltona spalva. Toks pastatas labai gerai apsaugotas nuo žemės drebėjimų, be to, jį galima plėsti nenutraukiant veiklos. Pramoninis pastatas, kuriam būdingas akį traukiantis ekspresyvumas ir ekscentriškumas, preciziška ir tvirta mechanika, vis dėlto yra nesudėtingas ir elegantiškas, todėl sudaro stipraus konkurento įvaizdį.

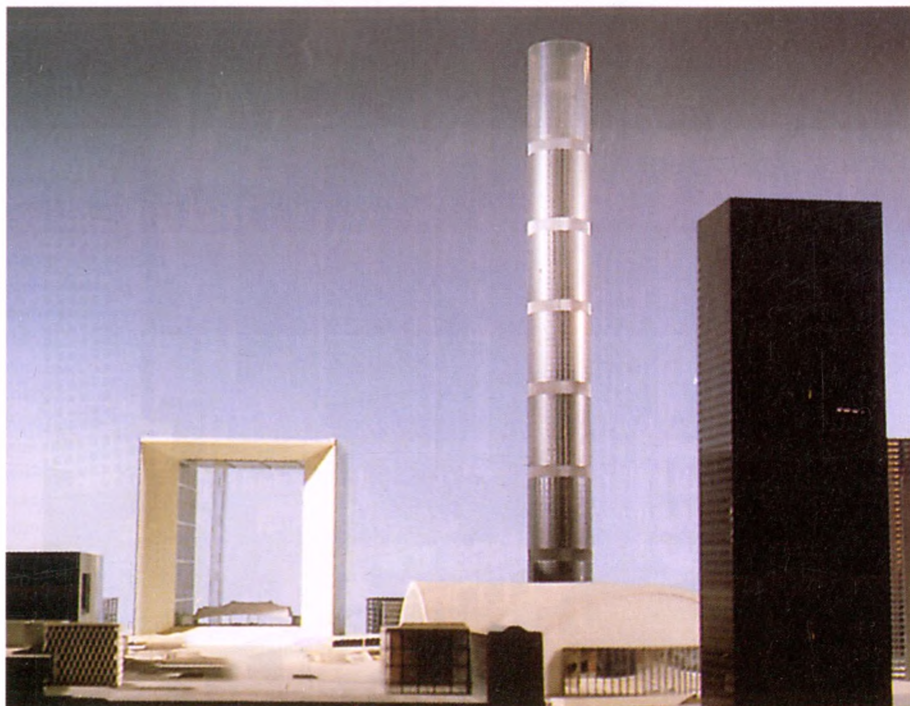
Tokiu pačiu perfekcionizmu žavi ir Honkongo banko pastatas, kurio projektas sukurtas 1979 m., o įgyvendintas 1981–1986 m. Šis 47 aukštų ant 8 polių besilaikantis brangiausias pasaulyje pastatas (5 000 000 000

Jean Nouvel ir **Emmanuel Cattani**, *Begalinio bokšto* maketas, 1989. Šalia CNIT ir už Didžiosios arkos planuojamas statyti bokštas pagal aukštį bus pirmas Europoje, ketvirtas pasaulyje, be to, jis bus pats ploniausias. Architektūrinis atradimas – santykis 1:10, t. y. 400 m aukščio pastato skersmuo bus 40 m. Prie pagrindo juodas bokštas po truputį subtiliai šviesėja, kol galiausiai liesdamasis su debesimis tampa permatomas. Yanno Kersalé sukurtas apšvietimas naktį turėtų išryškinti viso šio sumanymo drąsą, dinamiškumą ir subtilumą.
Ph. © G. Fessy/T
© ADAGP, 1999

frankų už 100 000 kvadratinių metrų) dvelkia elegancija ir pakilęs virš ankštos miesto erdvės, lyg levituotų, atlaisvina ją kitoms visuomenės reikmėms. Didžiuliai eskalatoriai pakelia į atriumą, iš kurio galima patekti į 11 aukštų. Iš pažiūros tuščiaviduriame, itin gerai kompiuterizuotame banko avilyje dirba daugiau kaip 3500 žmonių. Finansinės galimybės čia išreiškiamos prabangiausia forma, pabrėžiant tai, kas geriausia pasaulyje: prancūziškas betonas, angliškas plienas, amerikietiški liftai, apšvietimas daugiausia natūralus, suprojektuotas Insbruke, sanitarinių mazgų komplektai atvežti iš Japonijos, o garso izoliacija sukurta pagal erdvėlaivių technologijas.

Bet pastato pamatus, kurių išdėstymas paremtas astrologų ir žemės ženklų skaitytojų rekomendacijomis, skurdžioje žemėje rizikuodami sveikata kasė kinai, ištisos šeimos, nuo 1,6 iki 3 m per dieną ir... naktį, o pastoliai buvo iš bambuko – vienintelės taifūnams atsparios medžiagos.

Šiandien telieka gėrėtis baigtu darbu – tobulu spindinčiu pastatu be jokios paslapties. „Nieko nereikia eksponuoti, nieko slėpti, bet reikia integruoti", – pabrėžia pagarbos vertas profesionalas Normanas Fosteris.





Postmodernizmas

Postmodernizmą galima apibūdinti kaip stiprios reakcijos prieš modernizmą ir Le Corbusier bei Bauhauzo palikimo transformacijas rezultatą. Anglų architektas Charlesas Jencksas 1979 m. išleistoje knygoje *Postmoderniosios architektūros kalba* tiksliai konstatuoja jo kilmę pačiame pirmame sakinyje: „Modernioji architektūra mirė Sent Luise, Misūryje, 1972 m. liepos 15 d. 15 val. 32 min." Tą dieną dinamitu buvo susprogdintas didelis 6–7 dešimtmečiuose pagal griežtas visame pasaulyje įsigalėjusias funkcinių teorijų taisykles pastatytas gyvenamųjų namų ansamblis.

Toks pirmasis, tačiau toli gražu ne paskutinis įspūdingas sprogimas buvo ne tik vienas iš 8-ajame dešimtmetyje pradėtų pastatų sprogdinimų, bet ir pasipriešinimas griežtoms Atėnų chartijos taisyklėms ir jos padariniams. Nepritardamas tokiai architektūrai, kubizmui ir *Stijl* pažiūroms, Robertas Venturi natūraliai atranda, nors galbūt per vėlai, po dvidešimties metų, Jeano Dubuffet esminius akcentus ir aprašo knygoje *Architektūros kompleksiškumas ir prieštaros:* „Man labiau patinka daiktai, kurie yra maišyti, o ne grynakraujai, kompromiso, o ne švarių rankų vaisius, beformiai nei tiesūs, dviprasmiai nei aiškiai išreikšti, prieštaringi nei nuasmeninti, sutartiniai nei originalūs, įmantrūs nei paprasti." Antrajame leidinyje *Las Vegaso mokymas* (1977) tas pats amerikiečių architektas perėmė poparto argumentus, išaukštindamas pačią vulgariausią komercinę architektūrą: „Los Andželas bus mūsų Roma, o Las Vegasas – Florencija." Po dvidešimt trejus metus trukusio Rauschenbergo „nuostabiųjų šiukšliadėžių" triumfo, kurį 1964 m. vainikavo Venecijos bienalės pagrindinė premija, architektūroje skelbiamas „bjaurumo ir kasdienybės simbolizmo" laikotarpis!

„Architektūros-spektaklio" humorą ir provokaciją geriausiai išreiškia Alison Sky ir Jameso Wineso 1970 m. JAV suburtos grupės *Site* sukurti klipai, kuriuose reklamuojami prekybos centrai *Best.* 1977 m. Sakramente buvo nuardytas vienas pastato kampas ir ertmėje įrengtas įėjimas. Parduotuvei baigus darbą, jis uždaromas prie slankių sistemų pritvirtintu nuardytu plytiniu fasadu. 1985 m. vienas pastatas tarsi išdygsta iš žemės – ant jo stogo išlikęs visas peizažas. „Viešojo meno" šalininkas, „privataus meno" priešininkas Winesas veikale *Architektūra* (1986) teigia: „Jei architektai ir menininkai išsaugojo nors mažiausią viltį realizuoti išties reikšmingus viešuosius kūrinius (egiptiečių ir asirų pavyzdžiu), jie pirmiausia privalo stengtis perduoti visiems prieinamą pranešimą, iš savo dvasios ištrinti „vertingo" meno statusą ir įsisavinti konceptualius pagrindus, kurie leidžia visuomenės veiksmams ir reakcijoms pasireikšti mene, net jei jos neturi nieko bendra su „aukščiausiais" menininko tikslais..."

Norman Foster, Honkongo ir Šanchajaus bankų korporacija, 1986, Honkongas. Šio 47 aukštų pastato užsakovas pageidavo, kad tai būtų „pats gražiausias bankas pasaulyje". Ant žemės pastatas neužima viešosios erdvės, kurios šiame mieste ir taip labai trūksta. Iškilusį pastatą laiko aštuoni stiebai. Iš apačios pakėlus akis matyti tik didžiulė peršviečiamo stiklo uždanga. 11 aukštų atriumas – itin išradinga šviesos patekimo į patalpą sistema. Be aukšto lygio absoliutaus haiteko funkcionalumo, dar reikia paminėti išskirtinę eleganciją, nes išdailinta net mažiausia detalė, įrengti anksčiau niekada tokio aukščio nesiekę peršviečiami eskalatoriai, o visas sumanymas prilygsta katedrų menui, tik šįkart išaukštinamas finansinės galybės „nematerialumas". *Ph. I. Lambot* *© Foster Associates/T*

AMŽIAUS PABAIGOS NEŽINOMYBĖ

Postmodernus architektas – menininkas ir nuorodomis į istorinius įvykius piktnaudžiaujantis eruditas – kuria ypač gražius statinius, kurių nudailinta išvaizda išduoda konformizmo liniją. Daugiau popierinė nei konceptuali architektūra vėl atsigręžia į vaizduojamųjų menų tradiciją panegiriškai ir ryškiai perteikti meninius elementus, o tai greitai pakeri sprendimo galią turinčius asmenis. Fasadų architektūra grandiozinė ir monumentali. Šią istoristinę srovę nuo 7-ojo dešimtmečio iliustruoja amerikiečių architekto Philipo Johnsono, vieno uoliausių Mieso van der Rohe's mokinių, o vėliau ir bendradarbio, veikla. Jis, kurį laiką statęs stiklinius gretasienius plieno rėmuose, staiga ėmėsi pastišo su *art deco* manierizmu. Katalonų architektas Richardo Bofillis, kurio ankstesnius darbus galima laikyti provokuojančiu modernizmu (tai liudija ir jo agentūra Barselonoje), Europoje triumfuoja kurdamas statinius, kuriuose sumišusi Bernini, Ledoux įtaka ir XIX a. eklektika. Jam neteko statyti Paryžiaus halės, tačiau jis kūrė „Versalio rūmus liaudžiai" pagal stalininį statybos būdą – statė gyvenamuosius kompleksus už Monparnaso stoties Paryžiuje, Marn la Valė, Sent Kantene prie Ivelino ir Monpeljė. O Gae Aulenti, vykdydama sudėtingą programą įkurti daugiafunkcį XIX a. Orsay muziejų buvusioje traukinių stotyje, kuriame turėtų tilpti daugiau kaip 4000 skirtingų gabaritų kūrinių, sukūrė platų babilonišką dekorą, sudarantį beribio pastato įspūdį. Šis holivudiškai perkrautas muziejus sulaukė didžiulio visuomenės susižavėjimo, nors pats interjeras vos neužgožia eksponuojamų kūrinių.

Siekdamas išvengti panašios dekoro architektūros, britas Jamesas Stirlingas perėjo nuo iš naujo atrasto rusų konstruktyvizmo prie istorinių architektūrinių koliažų. Kontekstualizmo šalininkas nori atkurti sugriautas urbanistines erdves architektūros elementų semdamasis iš klasicizmo. Tokius elementus jis sumaniai panaudojo daugelyje į miesto audinį įsiliejusių muziejų, pavyzdžiui, 1975 m. pastatytame Diuseldorfo meno muziejuje, 1980–1984 m. Štutgarte iškilusioje *Neue Staatsgalerie*, 1987 m. atidarytoje padidintoje Tate'o galerijoje Londone.

9-ojo dešimtmečio pabaigoje postmodernizmas užleido vietą dekonstrukcijai. Įsigalėjo negatyvi utopija, priešinga 3-iajame dešimtmetyje Rusijoje gyvavusiam utopizmui. Akistatoje su suskaidyta ir besikeičiančia aplinka architektas iš Kalifornijos Frankas Gehry kovojo su tokių miestų kaip Los Andželas, kurių centre yra „nebaigtų" pastatų, chaosu naudodamas nebrangias medžiagas ir, lyg koliaže gretindamas *objets trouvés*, pasitelkė banalų žaismingumą: „Aš semiuosi įkvėpimo iš menininkų darbų, jokių nusistovėjusių taisyklių (...), man sunku atskirti grožį nuo bjaurasties." Jam pavyko per mažiau nei šešis mėnesius atstatyti senus sandėlius ir 1983 m. ten buvo įkurtas laikinasis Los Andželo šiuolaikinis muziejus. Nuo to laiko jis gyvuoja kaip Kalifornijos Aratos Isozaki muzie-

jaus (MoCa) priestatas, jame eksponuojami naujausi ir eksperimentiniai darbai, organizuojami performansai. Milžiniškų gyvenamųjų skulptūrų šalininkas sukūrė dizaino muziejų Vitra Veilyje prie Reino (1989). Paviršių, išlinkimų ir įlinkimų daugiasluoksniškumo žaismas sukuria erdvėje geometrinius kūnus, kurie atrodo pasklidę ekspozicijų salėse ir pagalbinėse patalpose. Tokie bruožai būdingi 1997 m. spalį atidarytam Guggenheimo muziejui Bilbao. Amerikos centras (1988) Paryžiuje, Bersi gatvėje, Ameriką reprezentuoja gretinamomis laisvomis ir unifikuotomis formomis, taip pat paprastomis ir sudėtingomis. Gehry stengiasi duoti atkirtį paryžietiškus stogus apėmusiam „sąmyšiui" griaudamas ir dezintegruodamas geometrines formas. Barselonos olimpinių žaidynių proga jis sukūrė didžiulę žuvies, – ji drąsiai gali būti laikoma architekto fetišu, – skulptūrą kaip atsaką 45 aukštų Dano Grahamo menų viešbučio bokštui.

Daug radikalesnis dekonstruktyvizmo aspektas atsispindi šveicarų kilmės niujorkiečio architekto Bernardo Tschumi *Villette* parke, kuriame galima pasivaikščioti po temines *folies* vadinamais pastatais užpildytas erdves. Čia jaučiami formalistiniai rusų avangardisto Konstantino Melnikovo ar Lazaro Lisickio principai.

Esminis yra *Stijl* polichrominės architektūros atgimimas. Ją išpopuliarino 1975 m. Remo Koolhaaso Londone įkurta grupė OMA *(office for Metropolitan Architecture).* Hagos centre 1984–1987 m. iškilusio kompaktiško Olandijos šokio teatro eksterjeras išsiskiria spalvingumu ir dramatiškumu, o interjeras pasižymi funkcinėmis erdvėmis ir stebina erdvių efektais.

Panašaus požiūrio laikėsi Christianas de Portzamparcas, 1985 m. pastatęs Paryžiaus operos šokių mokyklą Nantere: „Architektūrinė erdvė šokiui turi būti tas pat, kas dailininkui drobė (...), skanduotės, judėjimas erdvėje, šviesa." Į erdves, išdėstytas aplink centrinę vertikalią spiralę, patenka daug šviesos iš pietų pusės, o langai išeina į parką, todėl galima stebėti viską, kas vyksta aplinkui. Portzamparcas pasauliui žinomas nuo 1971 metų, kai Marn la Valė pastatė augalinį Babelio bokštą primenančią vandens pilį, vieną pavyzdinių postmodernizmo kūrinių; prie tokių priskiriami ir architekto suprojektuoti 209 gyvenamieji būstai *Hautes Formes* gatvėje. Šie Paryžiaus *Tolbiac* kvartale 1979 m. išdygę pastatai galutinai nutraukė sąsajas su brutaliuoju plokščių urbanizmu.

Siekis išlaikyti atskyrimą ir integraciją juntamas ir Portzamparco sukurtame Muzikos mieste, kurio pirmos dalies atidarymas įvyko 1990 m. gruodį. „Laisva kaip muzika" polichrominė architektūrinė įvairovė slepiasi už pastato funkciją atitinkančio didžiojo fasado, kurio paprastais išlinkimais ir autoritetingomis formomis architektas subtiliai išreiškė pagarbą Le Corbusier Čandigarui. Įgyvendinant antrąjį projekto etapą

Tadao Ando, Japonijos paviljonas pasaulinėje parodoje Sevilijoje, 1999. „Aš manau, kad išgrynintoje architektūroje reikia trijų dalykų. Pirma, parinkti autentiškas medžiagas – grubų betoną arba natūralų medį. Antra, gryna geometrija, kuri architektūrai garantuoja išlikimą (kaip Romos Panteonas); man tai trimatis „kadras", kuris atitinka mano grynosios geometrijos idėją. Paskutinis elementas – gamta. Žmogaus prijaukinta ir sutvarkyta gamta – chaoso priešingybė. Kalbu apie tvarką, kur šviesa, vanduo ir dangus gali derėti su abstrakčiomis ypatybėmis. Čia betono interjeras padengtas mediniu apdangalu, kurio lankstumas atspindi senovinę dinamiką." *Ph. © T. Ando/T*

ir pastačius viešbučių ansamblį kompleksas buvo galutinai įtrauktas į Paryžiaus miesto prieigų perspektyvą. Šis Portzamparco sumanymas laikytinas parku ar priemiesčiu, kuriam nebūdingas madingas architektūros „daiktiškumas", nors jame nemažai „skulptūrinių elementų, įvykių ir spalvų chaoso". Tai miesto gyvenimo tąsa, kur jo formos tiesiog išsiskleidžia.

Italijoje Aldo Rossi siekė senų fasado ir naujų interjero funkcinių formų integracijos. 1983–1991 m. pastatų prigrūsto Genujos miesto centre jis atstatė 1943 m. subombarduotą Carlo Felice's naująjį teatrą.

Galiausiai postmodernizmui minimalizmo bruožų suteikė iš Šveicarijos kilusio Mario Botta į kraštovaizdį įsilieję griežtų geometrinių formų statiniai. Jis teikia pirmenybę cilindro formai ir monumentalizmui. Tai matyti iš prabangių individualių namų ant Lugano ežero kranto, 1988 m. baigtos statyti Vilerbano mediatekos ir prieštaringai vertinamo Evri katedros projekto. *Kėdės Nr. 1* (1982) atlošas buvo padarytas iš besisukančių poliuretano elementų cilindro, o 1986 m. Botta iš dviejų elementų suprojektavo *Dvigubą grafiną*. Dvejopi elementai jungiami ir 1995 m. atidarytame San Francisko moderniojo meno muziejuje. Pasak Jenckso, to pakanka, kad būtų galima identifikuoti santūrų fundamentalistą. Prisimindamas Louiso Kahno pamoką, kad architektūra yra kūryba, o ne reiškinys, Botta „modernioje klasikoje" atmeta dekonstruktyvistų judėjimą, kuris taip iškelia objekto svarbą, kad net supainioja architekto veiklą su scenografo ar plastinio meno kūrėjo darbu.

Priešindamasis laikiniems mados vėjams japonų architektas Tadao Ando prieina prie askezės: grįžęs prie senos tiesos, kad grožio esmė – paprastumas, stato uždarus meditacijai skirtus statinius, kuriuose tvyro senovinė Japonijos tyla ir susikaupimas. Priešingai nei į heroizmą linkusi karta (pavyzdžiui, Kenzo Tange), kuri perėmė Le Corbusier brutalizmą ir naudojo masyvias žemės drebėjimams atsparias betonines plokštes, Tadao Ando priverčia šviesą virpėti ant lygių ir švelnių medžiagų paviršiaus, kurios atrodo praradusios daiktiškumą.

Jo statiniams, pavyzdžiui, koplyčioms ant Roko kalno Kobėje ir Hokaido saloje, būdingas griežtų geometrinių formų santūrumas ir grynumas. Tokijo Šibujos kvartalo prekybos centro (1985) projekte jis užmaskavo „įsivaizduojamą Piranesi labirintą už Albersui būdingo kadro". Stikliniai grindiniai išilgai gatvės apsaugo cilindrinį devynių aukštų pastatą (penki aukštai yra po žeme). Tuštuma, viešoji erdvė, „urbanistinė alkova" yra šviesos šaltinis dviem dešimtims parduotuvių ir restoranų, – visoms, iki paskutinio rūsio aukšto. „Kaip Albersas manipuliavo kvadratais, taip aš manipuliuoju architektūrinėmis erdvėmis. Labirintinė kūrinio forma suteikia galimybę pereiti nuo visiškos abstrakcijos prie žmogaus kūno atspindžio", – sako Tadao Ando.



Šitoks japonų architekto humanistinio pranešimo dvasingumas – vizualiai efektingų ir labai medijuotų architektūros objektų priešprieša. Pavyzdžiui, Joyo Ito garsiuoju 1986 m. *Vėjų bokštu* Jokohamoje (bokštas su ovalo formos perforuoto aliuminio futliaru, pagyvintas šviesos efektais) iliustruoja XX a. pabaigos statybai būdingą įvairovę. Entuziazmas statyti itin sparčiai urbanizuojamoje planetoje ir architekto profesijai grąžintas prestižas rodo, kad greičiausiai tik vieninga veikla gali patenkinti politinės valdžios ambicijas.

Chaotiškame pasaulyje tvarkos siekia tokie darbų užsakovai kaip Prancūzijos prezidentas (sumanymas įkurti kultūros centrą), sėkmingai veikiančios ir arogancija spinduliuojančios prekybinės ir finansinės institucijos (Normano Fosterio ir Ieoh Ming Pei projektuoti Honkongo bankai). Be to, reikia paminėti iššūkį pastatyti kuo daugiau muziejų.

Nors statytojus buvo apėmęs entuziazmas, o plastiniuose menuose vyravo paniurusios nuotaikos, būtent plastinių menų atstovai anksčiau nei bet kas kitas įžūliai pateikdavo sektinų modelių.

Kultūrinis dizainas

Dizainas plačiąja prasme, kaip substitucijos objektas, esantis tarp dviejų sričių (architektūros ir plastinių menų), palietė toli nuo sovietinės VCHUTE MAS utopijos ir vokiškojo Bauhauzo nutolusį vartojimo emocinį aspektą. 9-ojo dešimtmečio dizainas pirmenybę teikė ne objekto funkcionalumui, bet objektų-ženklų įvairovei.

1981 m. Milano grupės *Memphis* iniciatoriumi tapusio Ettore's Sottsaso draugės Barbaros Radice žodžiais tariant, „parinkti daiktui dizainą, vadinasi, suteikti formą ne tik pačiam produktui, bet ir vizijai, kultūriniam vaizdui, kalbėti jausmų ir mitų kalba".

Sottsasas patikslina, kad naujojo italų dizaino objektas yra „daugiau išsiplėtęs nei kompaktiškas, eksperimentinis ir negalutinis, labiau mitologinis nei logiškas, metaforiškas ir perspektyvinis, visada atviras vaizdų įgyvendinimui ir jų diversifikavimui". Jis dar priduria, kad baimindamasis asimiliuotis su iš Amerikos kilusiu istorišku ir konservatyviu postmodernizmu dizainas yra „nenostalgiškas ir modernus"! Bet tai jau naujosios Sottsaso pažiūros.

Issey Miyake, *Fondation Cartier* ekspozicija, Paryžius, 1998. Įvairių disciplinų, praktikų ir ieškojimų kryžkelėje visuotinės kultūros dizaineris Issey Miyake pakvietė keturis menininkus prisidėti prie drabužių linijos *Pleats Please* (angl. „Prašyčiau klosčių"). Šio bendradarbiavimo rezultatai buvo iškabinti ant aukštų Jeano Nouvelio pastato vitražų per ekspoziciją *Making Things*. Iš kairės į dešinę Nobuyoshi Araki, Yasuma Morimura, Cai Guo-Qiang (performanso *Dragon-Explosion*, kurio pėdsakai dar liko ant žemės, autorius) ir Timas Hawkinsonas stebinančiu skiaučių durstiniu „aprengia" kūrybai atviro pastato peršviečiamus stiklus. *Ph. © L. Boegly/ Archipress*

Nuo 1959 m., kai pradėjo dirbti pas Olivetti Milane, jis buvo vienas grynojo ir griežtojo dizaino iniciatorių, o tų laikų vaisius – 1969 m. Valentine sukurta legendinė ryškiai raudonos spalvos nedidelė nešiojama spausdinimo mašinėlė. Grupės *Memphis* juokingai barokiški ir spalvoti kūriniai – atsukta nugara *art deco* reminiscencijoms, tokioms kaip Gae Aulenti *Pipistrelle* lempa (1966), ekonomiškas ir ergonomiškas Joe Colombo fotelis *Elda 1005* (1964), Giandomenico Belotti vadinamoji spagečių kėdė (1962), kurią sudaro skaidriu PVC (polivinilchlorido) laidu apvynioti chromuoto plieno strypai.

Kai veiksmai, įtaiga ir suvokimas vis labiau fetišizuojami, daiktai labiau išvaizda, o ne materija tenkina masinėje kultūroje paradoksaliai sustiprėjusio individualizmo poreikius. Masinė kultūra pirmiausia kuriama televizijos, formuojančios mūsų meto vaizdą: karas tampa karo žaidimu, o muziejų pasirinkimą, kokius darbus eksponuoti, diktuoja aktualijos ir mada.

Philippe'as Starckas išgarsėjo kurdamas nesuskaičiuojamus buitinius daiktus, kuriuose su humoru derino modernizmą ir 6-ojo dešimtmečio nostalgiją. Pavyzdžiui, tarp jo sukurtų daiktų yra citrinų sulčiaspaudės ir dantų šepetėliai, o 1984 m. Paryžiuje atidarytos *Café Costes* interjero dizainas buvo sukurtas pagerbiant senąją už geležinės uždangos esančią Budapešto geležinkelio stotį.

Projektuodamas Tokijo *Asahi* alaus daryklos pastato dizainą Starckas juodą urną su svaigiaisiais gėrimais pastatė ant liuminescencinio pjedestalo. Virš jo rusenanti geltona ugnis, dizainerio žodžiais tariant, simbolizuoja „energiją, paslaptį ir aistrą".

Jeanas Michelis Wilmotte'as, kuriam buvo patikėta atstatyti senuosius pastatus, knygynus ir muziejus, erdvę modeliavo iki beprotybės siekdamas perėjimo: „Visas mano darbas – simetrija ir pusiausvyra, – sakė jis. – Jokio staigaus akies užmetimo, tik nuoseklus taisyklių laikymasis, o visada reikia perėjimo tarp dviejų medžiagų, tarp dviejų vietų." Jis išlaiko vietovės ir daiktų dermę, apimčių ir planų eleganciją, detalių subtilumą. Atsižvelgdamas į Carlo Scarpos nuostatas, Wilmotte'as erdvėms suteikia melancholiškos elegancijos derindamas modernumą ir tradiciją. 1991 m. sukurtas *Flight AF 762* – fundamentali trilogija: tvirta gryno aliuminio perdanga, pritvirtinta prie medinės ašies, kad išlaikytų sunkią stiklinę peršviečiamą platformą, sudaro ir kaip reta iškalbingą medžiagų kompoziciją.



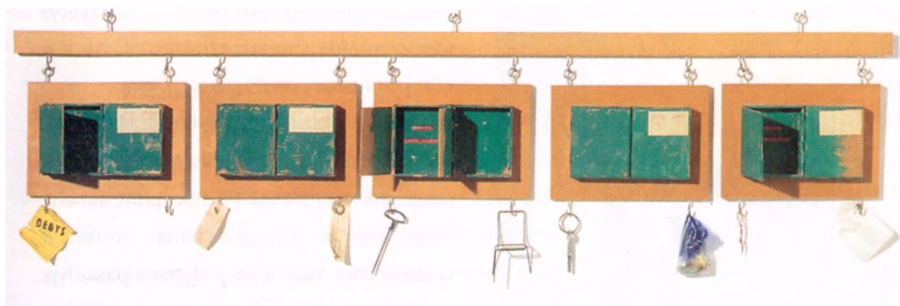
Tuščių iliuzijų ironija

Visai nenuostabu, kad šitaip triumfuojant architektūrai ir vykstant tokiam daiktų antplūdžiui menas pasirenka pusiau slaptą kelią. Žiniasklaidos staigiai išplatinama informacija apie kūrinius sukuria iliuziją, kad vyksta perkūrimo procesas. „Mūsų laukia dar vienas krachas, – rašo Jeanas Baudrillard'as. – Volstrito juodąjį ketvirtadienį jau išgyvenome, bet galime sulaukti ir juodojo kultūros sekmadienio... Daugelis nematerialių vertybių jau sulaukia tokio pat likimo kaip materialūs daiktai: forsuota kūryba, forsuota reklama, greitas perdirbimas, moralinis nusidėvėjimas. Menas tampa trumpalaikis, bet ne tam, kad perteiktų gyvenimo laikinumą, o dėl to, kad taikosi prie rinkos poreikių. Jis lygiuojasi su degraduojančio pasaulio likimu."

Vienoje Charles'io Mattono parodoje Baudrillard'as patikslino mintį: „Objekto beprasmiškumas ar jo dekonstrukcija, kurią atspindi moderniojo meno perspektyva, panardina meną į intelektualinio snobizmo beprasmybę, kurią pavadinčiau niekine kritika. Reikia pagauti objektą iliuzijoje, jos formos galybėje, vadinasi, iš naujo tapti „daiktu tarp daiktų", kaip sakė Adorno. Tam reikia ne tiek intelektualios ir ironiškos dvasios, kiek rimtos ir vaikiškos, paradoksalios ir paslaptingos..."

Po šimtmetį trukusių fizinių meno kūrinio metamorfozių ir formos „revoliucijų", siekiant sustiprinti tuščių iliuzijų paradą, teliko griebtis simbolinės meno objekto funkcijos. 1965 m. *Fluxus* judėjimo atstovai George'as Brechtas ir Robert'as Filliou Pajūrio Vilfranše atidarė parduotuvę-galeriją su iškaba *Cédille qui Sourit.* Šis „pirmasis nuolatinės kūrybos centras" iš tiesų vesdavo į priešais esančią kavinę. „Ten buvo žaidžiama, kuriami ir „išrenkami" daiktai, bendraujama su nežinomais ir garsiais menininkais, geriama, plepama su kaimynais, kuriamos poemos ir rebusai, pardavinėjami paštu... 1968 m. kovo mėnesį trečiojo gimtadienio dieną buvo nuspręsta galeriją uždaryti."

Filliou paskelbė savąjį ekvivalentiškumo principą: „Gerai padaryta, blogai padaryta, vis tiek nepadaryta". „Ekvivalentiškumo principą aš pradėjau taikyti su 10 × 12 cm objektu (raudonu bateliu geltonoje dėžėje). Penktasis įgyvendintas objektas jau buvo 2 × 6 m. Mane sustabdė vienintelė kliūtis – erdvės trūkumas. Bet, mano skaičiavimais, jei būčiau sukūręs šimto daiktų seriją vietoj penkių, šimtasis būtų tokio pat ilgio kaip penktadalis Žemės apskritimo... Prisiminęs, kad šviesos greitis yra 180 000 km per sekundę, aš savęs paklausiau: ar galėjo taip būti, kad „Kūrėjo" pradinis veiksmas buvo ne kas kita, kaip „įdėti raudoną batelį į geltoną dėžę", ir kad nuo to momento ekvivalentiškumo principas tapo nuolatinio pasaulio kūrimo pagrindinė paskata?"



Robert Filliou,
Bevertis kūrinys, 1969, asambliažas ant pano, 27,8 × 145,8 × 5,5 cm (privati kolekcija). „Mane domina nuolatinis kūrybos procesas", – sakė didelės svarbos medžiagoms neteikiantis Robertas Filliou. Šio ekvivalentiškumo principą iliustruojančio kūrinio skurdokas vaizdas, įprasti daiktai negarantuoja didelio estetinio pasigėrėjimo. Čia demonstratyviai siekiama pajuokti su meno fenomeno autonomija susijusias kultūrines hierarchijas, o Filliou itin svarbu suvienyti kūrybą ir pasaulį, nukalti realybės supratimo ir analizės įrankius. Kūryba geba sužadinti kūrybiškumą.
Ph. K. Ygnatiadis
© Centre Georges-Pompidou/T

Filliou, dirbęs *Coca-Cola* kompanijoje, vėliau naktiniu sargu ir ekonomistu Korėjoje, laikydamasis savo nuostatos „menas padaro gyvenimą įdomesnį už patį meną", galiausiai kepurėje surengė ekspoziciją ir taip dematerializavo ir desakralizavo kūrinį, atimdamas iš jo bet kokią autonomiją akistatoje su realybe. Neturintis nieko bendra su siekiu pakeisti ar paaiškinti pasaulį nuolat kartojamas „kūrėjo" veiksmas tapo banalus. Svajotojas, mėgęs sakyti: „Aš per daug mirštu", Anapilin iškeliavo 1987 m.

Iš šio nuotykio liko tik keletas pėdsakų muziejuose, tokių pat ironiškų kaip daiktinis įrodymas ant teisėjo stalo teismo nuosprendžio skaitymo valandą, ir nedidelė stebinančiai marga krautuvėlė su avangardiška iškaba *Tondutti-de-L'Escarène* gatvėje 32, Nicoje, kurią 1958–1972 m. turėjo Benas. Ji buvo skrupulingai atstatyta vienoje Georges'o Pompidou centro moderniojo meno salėje.

Taigi tikėtina, kad bet kuri meno forma, kad ir kokia atrodytų nesugrąžinama, vieną dieną gali atsirasti muziejuje, kaip ir kiekvienas iš mūsų, jei tikėtume pranašiškais Andy Warholo žodžiais, bent keletą sekundžių būsime visagalės žiniasklaidos išgarsintomis žvaigždėmis. Konkretus jo žodžių įrodymas – 8-ojo dešimtmečio viduryje Cindy Sherman susikūrė ekstravagantišką biografiją moteriškų vilionių stereotipus sugriaunančiomis nuotraukomis, tačiau vėliau kovojo su įkyriu persekiojimu ir įvairiausia kine ir žurnaluose skleidžiama bjaurastimi.

Muziejus – pagrindinė vieta, kur aukščiausio dvasios papildo ir, be abejo, paskutiniu išorinio turtingumo ženklu tapusio meno kūrinio garbei vyksta visuotinė galingų arba tokiomis save laikančių visuomenių mobilizacija. Muziejus – puikiai vaizduotės vaisiams priglausti tinkantis monumentas, kuriame dera laiko formos. Tai vieta, kur kuriama priverstiniu nomenklatūros užsakymu, taigi natūralu, kad jis yra ir architektūrinių atradimų laboratorija. Ten taip pat fatališkai gimsta ir nuostabi netvarka, kai nuolat su forsuotu voliuntarizmu įgyvendinami desperatiški sumanymai. Santūrumas išsilieja per kraštus, per daug stiprus nebūties jausmas ir per daug varžanti būtis. Sugretinimai, parentezės ir konfrontacijos greitai



Cindy Sherman, *Be pavadinimo Nr. 122,* 1983. Praėjus metams po *Rožinių suknelių,* buvo sukurtas šis monumentalus autoportretas (220 × 147 cm) iš serijos *Fashions,* kurioje patrauklių manekenių atvaizdus pakeičia susižavėjusios kvailės ar kompleksuotos pikčiurnos, apsirengusios blogai susagstytais ir sudraskytais Jeano Paulio Gaultier ar *Comme des Garçons* drabužiais. Žurnalinio popieriaus pasaulyje, kurį, pasak Johno Bergerio, tvarko vyrai ir pasirodo moterys, ši mados nuotraukų antitezė suteikia galimybę pažiūrėti į save iš šalies.
Ph. © Christie's Images

pasuka į groteską, tuo tarpu meno kryptys sporto rekordų chronometražo tikslumu turi būti įspraustos į meno chronologiją.

Meno ir muziejų lenktynėse, kurių pagrindas – pinigai, turintysis laimi prieš turimą, viskas priklauso tik nuo profesionalų, menininkai ir komisijos nariai apsikeičia vaidmenimis. Vaizdų perpildytame pasaulyje realybė prarado bet kokią materiją, dėl beprotiško ir vis greitėjančio daiktų vartojimo dingsta vertė, meno kūrinys tarsi nušluojamas lavinos.

Neįveikiama kultūros ideologija užkrauna meno kūriniui svetimą pareigą ir jis tampa antropologiniu reiškiniu, atviru įvairiausioms praktikoms, net tokioms, kurios iki šiol buvo laikomos menkavertėmis, lengvabūdiškomis ir vulgariomis.

9-ojo dešimtmečio pradžioje netikėtai pabandžius atkurti „tikrąsias" meno formas, kad paveikslai vėl atrodytų kaip paveikslai, su figūromis ir nuorodomis, kad tapyti būtų taip pat malonu kaip žiūrėti, meno objekto klausimas vėl tampa aktualus. Pradedant europietiškomis *Daiktiškumo pamokomis,* kurias 1982 m. Berno parodų rūmuose pristatė Jeanas Hubert'as Martinas, britai Tony Craggas ir Williamas Woodrow, prancūzai Bertrand'as Lavier ir Jeanas Lucas Vilmouthas, ir baigiant tarptautinio masto „inekspresionizmu", kurio propaguotoju 1988 m. tapo dar neseniai *arte povera* šalininku buvęs Germano Celantas, prieš septynerius metus darbą pradėjęs nuo „neautentiškumo, originalumo trūkumo ir primityvizmo bei folkloro mene nutraukimo", – visur buvo mestas iššūkis arogantiškam tapybos vitališkumui. Tai vyko postmodernizmo laikotarpiu.

Kaip sakė Jeanas Paulis Blanchet prieš 1990 m. Meimake vykusią parodą *Art and distinction:* „Individas, išsilaisvinęs iš modernistinių autoritarinių prieštarų, pakliūva į pasaulį, kuris, praradus gaires, darosi nenuspėjamas ir be ateities; menininkas daugiau neišeina už ar virš visuomeninio gyvenimo ribų, jis grįžta į realybę, į pačią visuomenę: semiasi formų, medžiagų, technikų ir kalbos iš pasaulio, kurį vartojimas ir komunikacija pavertė vienoda mase."

Kaip atsakas į socialinius ir kultūrinius santykius perteikiantį objektą-ženklą, kurį iškėlė „kūrėjų dizainas", atsiranda meno rinkos kūrinys – objektas su jam būdingu industrializmu, turinio skurdumu ir minimalizmu,

pasižymintis išdailintu lygiu paviršiumi, dvelkiantis šaltumu ir apgaulingu išoriniu nebylaus technologijų pasaulio blizgesiu. Baudrillard'as rašė: „Meno kūrinys, susidūręs su prekių pasauliu, turi turėti tokias charakteristikas, kuriomis galėtų šokiruoti, turi atrodyti keistas, stebinti, kelti nerimą, net savidestrukcijos ir nerealumo įspūdį – kaip prekė." Taip meno kūrinys perteikia ir padidina mainų nehumaniškumą ir prisideda prie mados, reklamos, pasakų pasaulio, tampa ne kuo kitu, kaip grynu „stebuklingai pakeičiamu" objektu, tačiau galiausiai lieka tik ekvivalentiški virtualūs „efektai".

Visuotinio abejingumo kontekste meno objektai tampa muziejaus, galerijos ir tų, kurie juos išskiria iš kitų dalykų – visų daugiau ar mažiau ciniškų gamintojų-kūrėjų ir vartotojų – vertės matu. Nuo šiol partnerių identiškumas tampa atvirkščiai proporcingas kūrinio identiškumui, o po visko, kas buvo pasakyta, mažiausiai siekiama nustatyti meno lauko ribas ir jas instituciškai apibrėžti.

1955 m. Niujorke gimęs Jeffas Koonsas 1981–1987 m. eksponavo tokius darbus kaip į organinio stiklo dėžes įsprausti ir „nepasiekiami" tapę buitiniai elektros prietaisai, akvariume plūduriuojantys du krepšinio kamuoliai. Jis iš nesioksiduojančio plieno liejo tobulai poliruotas kičines figūrėles ir „demonstracinius objektus", 1986 m. sukūrė paprastą ir trapų, „abejotinos prasmės" pripučiamą *Triušį*. Be to, jo spalvotos porcelianinės ir medinės skulptūrėlės, padėkos lentelės bažnyčiose, suvenyrai ir kitokios juokingos statulėlės tapo tobulais masinės kultūros fetišais. 1990 m. Koonsas reagavo į JAV siaučiantį puritoniškumą sukurdamas hiperrealistinių natūralaus dydžio skulptūrų ir išdidindamas savo ir buvusios deputatės, pornografinių filmų žvaigždės Cicciolinos (su ja 1991 m. susituokė bažnyčioje) intymių nuotraukų seriją!

1944 m. Izraelyje gimęs amerikiečių menininkas Haimas Steinbachas ant lentynų dėliojo įvairiausių daiktų serijas, kūrė kėdutes iš dramblio



Ilja Kabakov, *Šventės Nr. 4*, 1987, aliejiniai dažai, drobė, 100 × 160 cm (Prancūzijos galerija, Paryžius). „Naratyvinis Kabakovo menas priskiriamas postmodernizmo epochai ir laikotarpiui, kai žlugo ideologinė visagalybė...", – rašė Borisas Groysas 1985 m. Dominique'as Bozo laikė Kabakovą vienu geriausių Sovietų Sąjungos dailininkų, sugebėjusiu „savo uždarumą paversti kūrybos pagrindu". Seriją *Šventės* sudaro drobės, ant kurių prisiūti įvairiaspalviai elementai primena mokyklinio sąsiuvinio kvadratėliais lapą. *Ph. © de la galerie/T © ADAGP, 1999*



Marcel Broodthaers, *Juodoji Belgijos problema,* 1963, laikraštis ir dažyti kiaušiniai, 50 × 42 cm. Tai vienas pirmųjų belgų poeto „kūrinių", kuris keturiasdešimtojo gimtadienio išvakarėse nusprendė pasukti į plastinius menus. Nuo tada Broodthaers'as savo kūryba kritikavo meno, kaip prekės, statusą ir muziejus. Jis niekada nesiliovė smerkti „tuščiavidurių formų" invazijos mene. Farsas, šaipymasis iš savęs ir nusivylimas būdingas paskutinėms avangardizmo metamorfozėms, kurioms būtų galima pritaikyti ir seną komiksų *Pieds Nickeles* posakį: „Nauji triukai, naujos kombinacijos".
Galerie Isy Brachot, Bruxelles-Paris/T © ADAGP, 1999

kojų (1988), paukščių iškamšas, dulkių šepetėlius ir šiaudinius dembius. Richardas Artschwageris, gimęs 1924 m. Vašingtone, iš laminato gamindamas baldus žaidė mastelio distorsijomis, kartais perspektyvos inversijomis, akivaizdžiai pasyviai ir inertiškai siekdamas išjudinti nerūpestingą banalybės suvokimą. 1954 m. Valingforde gimęs Robertas Goberis iš pradžių išgarsėjo sanitarinėmis kriauklėmis, o vėliau perėjo prie anatominių vaško figūrų. Išstatytos beviltiškai tuščiose erdvėse jos sukuria makabrišką scenografiją. Pereidamas nuo vieno kūrybos etapo prie kito, jis su siaubingomis lovomis ir kūdikių parkais (*Playpen,* 1987), kur pats paprasčiausias daiktas atrodo negrįžtamai miręs, sujaukė ramaus namų gyvenimo erdvę.

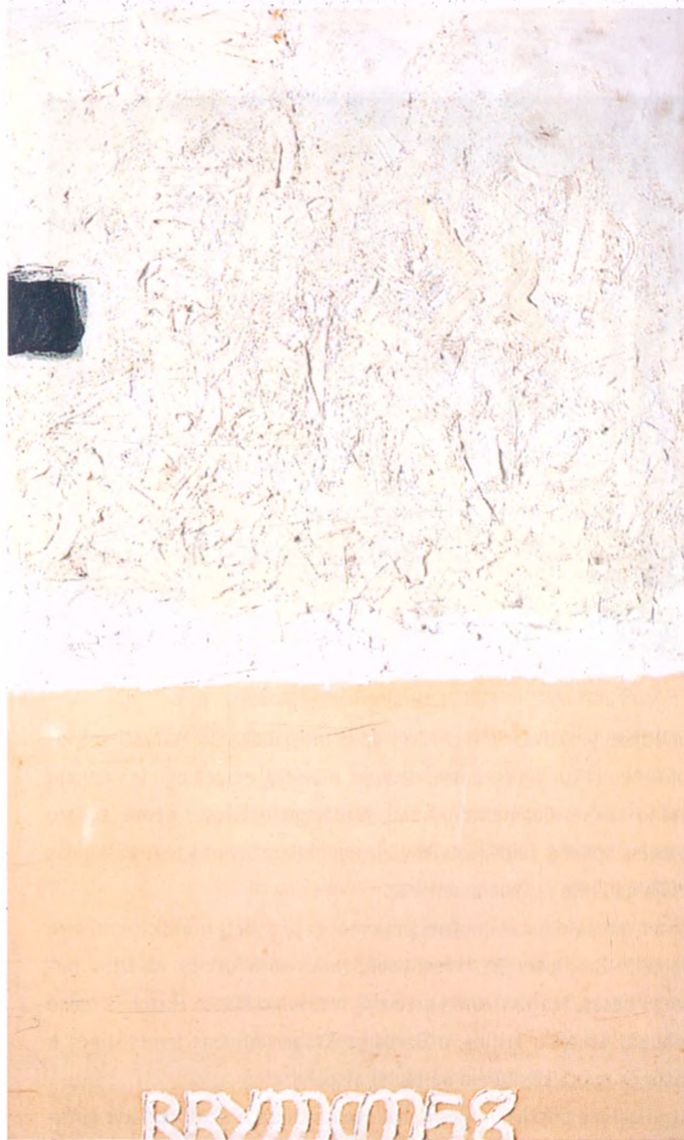
Primygtinai akcentuojama tai, ką Félixas Guattari pavadino „nusivylimu formomis", kas veda iš kelio ir verčia imtis veiklos. Po besipriešinančių ir atskalūniškų meno formų pradedant konceptualiuoju menu ir baigiant performansais, kurios pretendavo tapti rezistencija, avangardizmo paliktos spragos užsiveria prieš dviprasmybes ir sėdėjimą ant dviejų kėdžių – muziejaus viduje ir už jo sienų. Kiaurai sieną pereinantis menas lygiavosi su prekybos centrais ir kritikavo „vizualinį instrumentą".

Gama išties plati: nuo Andy Warholo sriubos pakuočių iki Danielio Bureno „kritiškų", bet vis dėlto dekoratyvinių darbų. Britų skulptorius Barry Flanaganas, Anthony Caro mokinys *Saint Martins* menų mokykloje, kūrybos kelią pradėjo nuo ne itin paklusnių medžiagų, tokių kaip smėlis ir virvelės, vėliau perėjo prie bronzos; nuo 1978 m. animacinių filmų pavyzdžiu kūrė šokinėjančius ir išdykaujančius kiškius, parodines herojų statulėles. Visur koliažas išsklaido ir surenka krūvon susiskaldžiusio pasaulio fragmentus.

Christianas Boltanski nostalgiškai grįžo prie ikonostasų ir relikvijų parodijų, tuo tarpu Éricas Fonteneau fokusuodamas lupos lęšius privertė tekėti ašaras iš Veneros fazių.

Dizainerio Ingo Maurerio voratinklio pavidalo interjero erdvės apšvietimas sukuria teatrinę aplinką, o Yannas Kersalé modeliuoja nepakeliamą šviesos lengvumą pasakiškų miestų šešėliuose. Naujasis menas po truputį keičia klestinčių miestų naktinį vaizdą, išryškina nuostabius pastatus ir atskleidžia juodąsias likimo valiai paliktas urbanizmo spragas.

Robertas Rymanas



Be pavadinimo, 1958, aliejiniai dažai, medvilnė, 135,4 × 83 cm: Garsusis balto piešinio kvadratas, būdingas Rymano darbams, čia dvelkia santūrumu, bet į akis krinta dailininko pavardė. „Kad paveikslas būtų išties geras, jis turi daryti įspūdį, jog yra atliktas be didelių pastangų, akivaizdus ir nežinia iš kur atsiradęs." *Renn Espace d'art contemporain, Paris/T*

1930 m. Tenesio valstijoje, Našvilyje, gimęs Robertas Rymanas, džiazo saksofonistas, ruošėsi muzikanto karjerai, tačiau 1955 m. *Black Mountain* koledže išklausęs Josefo Alberso dėstomą kursą galutinai pasirinko tapybą. Netrukus jis nustatė du pagrindinius savosios tapybos principus: kvadrato formą ir baltą spalvą. Iš tiesų tokia askezė apsaugojo nuo „psichologinių" efektų, kurie apsunkintų tapybos vizualinį supratimą, – regis, viskas turi susidėlioti savaime.

Nuo to laiko jis užsispyręs eksperimentavo su neišsemiama tonų, spindesio ir konsistencijos įvairove, kad šviesa, palaikoma įvairiomis priemonėmis, iš tikrųjų galėtų reikštis dažytame paviršiuje. Jis kuria ne vien ant tradicinio lino, bet ir ant medvilnės, popieriaus, stiklo pluošto, medžio, metalo, organinio stiklo ar paprastos kalkės. 1966–1967 m. *Standarto* serija sukurta ant labai plonų plieno lakštų. Daug dėmesio skirdamas piešinio pateikimui erdvėje, Rymanas 1968 m. *Essex* firmai ant sienos nupiešė geltoną rėmą.

„Linijos yra realios, erdvė reali, paviršius realus; tarp paveikslo ir sienos paviršiaus vyksta interakcija."

Laikydamasis avangardizmo nuošalyje, Rymanas niekada nepatikėjo, kad tapyba mirė: „Yra tiek daug būdų tapyti. Bet aš manau, kad kiekviename tapybos darbe reikia džiugesio, šviesos ir nuostabos." Rymano kūryba sąmoningai išsisuka nuo reprodukcijos ir saugosi staigiai užmesto žiūrovo žvilgsnio – taip kūrinyje galima įžiūrėti vien baltą spalvą.



Yann Kersalé, *Dokų naktis,* 1991, Sen Nazeras. Kersalé kuria efemeriškas naktines virpančios šviesos skulptūras. Jis niekada dirbtinai nesuardo nakties aplinkos neatitinkančiu apšvietimu ir dirbtiniais atradimais. Jo teptuku tapo šviesos pluoštai. Nors uostas per paskutinį karą buvo sugriautas ir liko apleistos laivų statybos, Kersalé stengiasi sukurti miesto ir uosto harmoniją, šoniniu paviršių apšvietimu paryškindamas siloso duobių neapdirbto betono tekstūrą, o kranus išjudindamas nesibaigiančiu sraigto judėjimu. Kompiuteris realiuoju laiku nustato apšvietimo ritmą ir reguliuoja šviesų įjungimą bei išjungimą.
Ph. © J.-N. Vinter/T

Įvairiausias praktikas ir technikas apimantis Richardo Peduzzi scenografinis menas kuriamas teatre, operoje, muziejų, ekspozicijų ir svetingų restoranų salėse. Geometrinių kūnų, medžiagų ir šviesos dermė sudaro raminančią aplinką. Taip šiuolaikinius menininkus žavintis teatrališkumas suvienija gausybę raiškos priemonių.

Tuomet tampa nesvarbi muziejų nuomonė, jų padėtį ironiškai kritikavo ir Marcelis Brodthaers'as, kvestionuodamas absoliutinės valdžios nuvalkiotas tiesas. Teatrališkumo preciziją sustiprino Hanso Haacke's meno ir piniginių santykių kritika, o Barbaros Kruger kūrybos feministinės ir pacifistinės nuotaikos turėjo agitacinį atspalvį.

Teatrui galima priskirti ir Iljos Kabakovo instaliaciją *Komunalinėje virtuvėje,* ir Jonathano Borofsky kūrybą, kurioje dera tragiškos ir groteskiškos mados diktuojamos emocijos, troškimai ir košmarai. Shiro Kuramata, prisidengdamas dizainu ir interjero architektūra, kultūroje, kuri nepaiso Vakaruose nusistovėjusios hierarchijos tarp naudojamų daiktų ir vaizduojamųjų menų objektų, kuria grynumu pasižyminčias formas ir erdves. Modernizmo ir postmodernizmo sandūroje sugebėjimas pažinti pasimeta informacijos vandenyne ir nelieka galimybės perteikti realybę. Tikėtina, kad pagrindinis XX a. pabaigos meno tikslas – kaip niekad anksčiau priartėti prie savo virtualumo, iš nuovargio ir melancholijos grįžti prie apleisto hipotetinio amato, nepaisant piktnaudžiavimo pasitikėjimu netolimoje praeityje.

Sigmaro Polke's ir Gerhardo Richterio tapybos darbai, balti Roberto Rymano piešiniai ir juodi Pierre'o Soulages'o darbai vis dar yra iššūkis, nes jie su juoką keliančiu pedantiškumu tapė, galima sakyti, nieką, tarsi prie-

štaraudami pažadėtų praradimų fatališkumui. Išsikvėpusioms teorijoms abejingas menas nesiliauja sukčiavęs, gundęs, stebinęs ir stulbinęs, tik reikia nueiti į jį pažiūrėti. Jeffas Wallas sukūrė *Storyteller*, kurį galima atrasti *no man'sland* prie greitkelio tilto, sėdintį kairėje nuotraukos pusėje apačioje, dideliame apšviestame kesone. *Nouvelle vague* ir konceptualiuoju menu susižavėjęs poparto kūdikis Wallas apsistojo prie fotografijos kaip vienos iš vaizduojamųjų menų formų ir tapo didelių formatų nuotraukų kūrėju, kurių akivaizdus tuštumas ir banalumas žiūrovui leidžia po truputį skaityti pedantiškai rašytą scenarijų, kol galiausiai atskleidžia ne iš karto suvokiamą tikslą.

Pradžioje Jameso Turrellio šviesos kambariuose buvo kuriama iš tamsos iškylančio monochrominio paveikslo iliuzija, vėliau žvilgsnis buvo kreipiamas į erdvę, kur subtiliai manipuliuojama spalvotais šviesos srautais. Didysis, beveik nepasiekiamas Turrelio kūrinys – užgesęs Rodeno krateris Nevados dykumoje, kurį menininkas įsigijo 1977 m., kad galėtų išbandyti aštuonis natūralios šviesos aspektus. Kiek mažiau ambicingas jo projektas – *Heavy Water*, 1991 m. sukurtas Puatjė centrui *Confort moderne*. Čia, panirus į šviesos efektus, Turrellio talentui nelieka abejingų.

Dar ilgai būtų galima tęsti taip pranašautą meno mirtį paneigiančių kūrinių sąrašą. Tiek plačiai visuomenėje, tiek tyliai savo studijose dirbantys menininkai trokšta vieno – padaryti visatą savo asmeniniu reikalu. Šis troškimas neleidžia užmigti ant laurų ir sušvelnina momentinio meno „produktų" suvartojimo riziką. Vadovaudamiesi sveiku protu, be demonstratyvaus griežtumo ir lengvabūdiškų piruetų šiandieniniai menininkai, kaip visada, brėžia, kasa ir konstruoja, nesvarbu, madinga tai ar ne. Galbūt neakivaizdžiai, bet šie procesai iš tiesų tęsiasi... Tačiau čia vis dėlto galutinį žodį turėtų tarti istorija.

James Turrell, *Heavy Water,* 1991, *Confort Moderne* centras, Puatjė. Šio nematerialaus meno kūrinio, kurio erdvės ir šviesos sąveikai būdinga minimalistinė estetika, instaliacija iš pradžių pakviečia lankytoją panerti į tam tikrą baseiną, vedantį į kvadratinį baltą kambarį be stogo. Jame keičiasi natūralaus spektro spalvos ir stovi dangaus mėlio kubas, itin tinkantis meditacinei būsenai pasiekus absoliutaus protinio atsipalaidavimo ribą. *Ph. © J. L. Terradillos/ Confort Moderne de Poitiers*



Rodyklė

Puslapių numeriai, pažymėti kursyvu, nurodo iliustracijų buvimo vietą.

C

Debucourt Philibert Louis (Debiukuras, Filiberas Lui, 1755–1832), 387, *439*, 487

E

F

G

H

I

Y

J

K

M

O

P

Q

R

S

Š

T

U

Bibliografija

Viduramžių menas

H. Focillon, *Art d'Occident, le Moyen Âge roman et gothique,* Armand Colin, Paris, 1938 (rééd. 1983).
Moyen Âge, Chrétienté et Islam, éd. C. Heck, « Histoire de l'Art », Flammarion, Paris, 1996.
D. Duret, *Architecture religieuse, notions élémentaires,* Letouzey et Ané, Paris, 1950.
M. Barrucand, J.-P. Caillet, C. Jolivet-Lévy et F. Joubert, *L'Art du Moyen Âge,* Réunion des Musées nationaux/Gallimard, Paris, 1995.
M. Vieillard-Troiékouroff, J. Thirion, L. Pressouyre et al., *Architecture et sculpture des origines à nos jours; Moyen Âge et Renaissance,* F. Nathan, Paris, 1970.
X. Barrral I Altet, G. Duby et S. Guillot de Sudiraut, *La Sculpture, le grand art du Moyen Âge du Ve au XVe siècle,* Skira, Genève, 1989.
M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental,* Office du Livre, Fribourg, 1972.
D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge,* Office du Livre, Fribourg, 1978.
Trésors des églises de France, exposition du musée des Arts décoratifs, Paris, 1965.
Le Trésor de Saint-Denis, éd. D. Gaborit-Chopin, exposition du musée du Louvre, Paris, 1991.
L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge, éd. E. Delahaye et B. Boehm, catalogue de l'exposition du musée du Louvre, Paris, 1995-1996 et du Metropolitan Museum, New York, 1996.

J. Hubert, J. Porcher, W.-Fr. Volbach, *L'Europe des invasions,* Gallimard, « Univers des formes », Paris, 1967.
C. Nordenfalk, *Manuscrits irlandais et anglo-saxons,* Chêne, Paris, 1977.
P. Skubiszewski, *L'Art du haut Moyen Âge, l'art européen du VIe au IXe siècle,* Le Livre de Poche, Paris, 1998.

J. Hubert, J. Porcher, W.-Fr. Volbach, *L'Empire carolingien,* Gallimard, « Univers des formes », Paris, 1968.
Fl. Mütherich, *Peinture carolingienne,* Chêne, Paris, 1977.
Charlemagne, exposition à Aix-la-Chapelle, 1965.

M. Durliat, *Des Barbares à l'an mil,* Mazenod, Paris, 1985.
L. Grodecki, Fl. Mütherich, J. Taralon, Fr. Wormald, *Le Siècle de l'an mil,* Gallimard, Paris, 1973.
J. William, *Manuscrits espagnols du haut Moyen Âge,* Chêne, Paris, 1977.

X. Barral I Altet, Fr. Avril, D. Gaborit-Chopin, *Le Temps des croisades,* Gallimard, « Univers des formes », Paris, 1982.
X. Barral I Altet, Fr. Avril, D. Gaborit-Chopin, *Les Royaumes d'Occident,* Gallimard, « Univers des formes», Paris, 1983.
E. Vergnolle, *L'Art roman en France,* Flammarion, Paris, 1994.
M. Durliat, *L'Art roman,* Citadelles-Mazenod, Paris, 1982.
H.-E. Kubach, *L'Architecture romane,* Berger-Levrault, Paris, 1981.
B. Rupprecht, M. Hirmer, *Romanische Skulptur in Frankreich,* Hirmer, Munich, 1984.
A. Grabar, C. Nordenfalk, *La Peinture romane,* Skira, Genève, 1958.
W. Cahn, *La Bible romane,* Office du Livre, Fribourg-Paris, 1982.
L. Grodecki, *Le vitrail roman,* Office du Livre, Fribourg, 1977.
Rhin-Meuse, Art et Civilisation, 800-1400, exposition des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1972.

W. Sauerländer, *le Siècle des cathédrales 1140-1260,* Gallimard, « Univers des formes », Paris, 1989.
A. Erlande-Brandenburg, *La Conquête de l'Europe, 1260-1380,* Gallimard, « Univers des formes », Paris, 1987.
R. Recht, A. Châtelet, *Automne et renouveau, 1380-1500,* Gallimard, « Univers des formes », Paris, 1988.
L. Grodecki, *Architecture gothique,* Berger-Levrault, Paris, 1979.
J.-R. Gaborit, *Art gothique,* Hachette, « Histoire mondiale de la sculpture », Paris, 1978.
D. Kimpel, R. Suckale, *L'Architecture gothique en France, 1130-1270,* Paris, 1990.
W. Sauerländer, *La Sculpture gothique en France, 1140-1270,* Flammarion, Paris, 1972.
L. Grodecki, C. Brisac, *Le Vitrail gothique au XIIIe siècle,* Vilo, Paris, 1977.
Fr. Avril, *L'Enluminure à la cour de France au XIVe siècle,* Chêne, Paris, 1978.
F. Avril, *L'Enluminure à l'époque gothique,* Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995.
Ch. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris 1300-1500,* Bibliothèque des Arts, 2 vol., Paris, 1987 et 1990.

F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture en France, 1440-1580,* catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1993.
Les Fastes du gothique, Le siècle de Charles V, éd. F. Baron, exposition du Grand Palais, Paris, 1981.
L'Art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils 1285-1328, éd. D. Gaborit-Chopin, exposition du Grand Palais, Paris, 1998.
M. Laclotte, D. Thiébaut, *L'École d'Avignon,* Flammarion, Paris, 1983.
E. Castelnuovo (Dir.), *La Pittura in Italia: il Duecento e il Trecento,* Electa, Milan, 1986.
M. Laclotte, *Les Primitifs français,* Hachette, Paris, 1966.
M.-J. Friedländer, *De Van Eyck à Breughel, les primitifs flamands,* Montfort, Paris, 1964.

Renesanso menas

Giorgio Vasari, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs, architectes,* etc., nouvelle traduction sous la direction d'André Chastel, 12 volumes, Buchet-Chastel, 1980-1989.

Jacob Burckhardt, *la Civilisation de la Renaissance en Italie,* tr. H. Schmit et R. Klein, 3 vol., Le livre de Poche, 1986.

Jean-François Boisset, *la Renaissance italienne,* Flammarion, 1984.
Thérèse Castieau, *la Renaissance française,* Flammarion, 1984.

Erwin Panofsky, *la Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident,* Flammarion, 1976.
Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie (thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance),* Gallimard, 1967 (Rééd.).
André Chastel, *le Mythe de la Renaissance* (1420-1520), Skira, 1969.
André Chastel, *la Crise de la Renaissance* (1500-1600), Skira, 1969.
Jean Delumeau, *la Civilisation de la Renaissance,* Arthaud, 1967.
B. Jestaz, *l'Art de la Renaissance,* Mazenod, 1983 (très illustré).

Eugenio Battisti, *la Renaissance et le premier maniérisme,* Paris, 1977.
Eugenio Garin, *la Renaissance, histoire d'une révolution culturelle,* Marabout, Verviers, 1971.
Erwin Panofsky, *la Vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer,* Hazan, 1987.
Roberta J. M. Olson, *la Sculpture de la Renaissance italienne,* Thames et Hudson, Paris, 1992.
Daniel Arasse, *la Renaissance maniériste,* Gallimard-Electa, 1997.
G. C. Argan et R. Wittkower, *Histoire et Perspective au* Quattrocento, Éd. de la Passion, 1993.
E. Brugerolles, *Renaissance et maniérisme dans les écoles du Nord,* ENSBA, 1985.
Th. Dacosta-Kaufmann, *l'École de Prague,* Flammarion, 1983.
Michel Laclotte et Sylvie Béguin (dir.), *l'École de Fontainebleau,* Musées nationaux, 1972.
Michel Laclotte et Dominique Thiébaut, *l'École d'Avignon,* Flammarion, 1983.
Pierre Barucco, *le Maniérisme italien,* PUF, 1981.
Federico Zeri, *Renaissance et pseudo-Renaissance,* Rivages, 1985.
Anthony Blunt, *la Théorie des arts en Italie de 1440 à 1600,* Gallimard, 1966.
Manfredo Tafuri, *Architecture et Humanisme, de la Renaissance aux réformes,* Dunod, 1981.
Giulio Brigante, *le Maniérisme italien,* Monfort, Paris, 1990.
Roberto Cassanelli (dir.), *Ateliers de la Renaissance,* Zodiaque, Bibliothèque des Arts, Paris, 1998.
Jean-Pierre Cuzin, *Raphaël,* la Bibliothèque des Arts, Paris, 1984.
André Barret, *Fontainebleau, le miroir des dames,* Laffont, Paris, 1984.
Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello de Messine et l'Europe,* Jaca Book, Milan (éd. fr.), 1987.
André Chastel, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance, 1280-1580,* Office du Livre, Paris, 1983.
Patrick Mauriès, *Maniérismes,* Paris, 1990.
Patricia Fortini Brown, *la Renaissance à Venise,* Flammarion, Paris 1997.
Bertrand Jestaz, *Renaissance de l'architecture,* Gallimard, Paris, 1995.
Paolo Galluzzi, *les Ingénieurs de la Renaissance (de Brunelleschi à Vinci),* Giunti, Florence (éd. fr.), 1995.
Henri Zerner, *l'art de la Renaissance en France,* Flammarion, Paris, 1995.
Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance,* Galllimard, Paris, 1989.

Klasicizmas ir barokas

Klasicizmas

Jean Alazard, *l'Art italien. De l'ère baroque au xviie siècle,* Henri Laurens, Paris, 1960.
André Chastel, *l'Art français - L'Ancien Régime, 1620-1775,* Flammarion, Paris, 1995.
George Isarlo, *la Peinture en France au xviie siècle,* Bibliothèque des Arts, Paris-Lausanne, 1960.
Émile Male, *l'Art religieux du xviie siècle,* Armand Colin, Paris, 1984. Livre capital et admirable.
Alain Mérot, *la Peinture au xviie siècle,* Gallimard/Electa, Paris, 1994.
François-Georges Pariset, *l'Art classique,* PUF, Paris, 1965.
François Pietri, *l'Espagne du Siècle d'Or,* Fayard, Paris, 1959.
Bernard Teyssedre, *l'Art du siècle de Louis XIV,* Le Livre de Poche, Paris, 1967
Roger-Armand Weigert, *l'Époque Louis XIV,* PUF, Paris, 1962.

Barokas ir rokokas

L. Andersen, *le Baroque et le Rococo,* Lausanne, 1970.
Germain Bazin, *Classicisme, baroque et rococo,* Larousse, Paris, 1965,
Germain Bazin, *Destins du baroque,* Hachette, Paris, 1970.
Yves Bottineau, *l'Art baroque,* Mazenod, Paris 1986. Le plus complet, le plus remarquable et le plus.
Gérard de Cortanze, *le Baroque,* Édit. MA, Paris, 1987.
Eugenio d'Ors, *Du Baroque,* Paris 1935.
Fiske Kimball, *le Style Louis XV. Origine et évolution du rococo,* Picard, Paris, 1949.
Philippe Minguet, *Esthétique du rococo,* Vrin, Paris, 1966.
Philippe Minguet, *France baroque*, Hazan, Paris, 1988.
Henri et Anne Stierlin, *Baroques d'Espàgne et du Portugal*, Imprimerie nationale, 1994.
Victor L.-Tapie, *Baroque et classicisme,* Hachette, Paris, 1980; *le Baroque,* PUF, Paris 1974.
Heinrich Wolfflin, *Renaissance et baroque,* Le Livre de Poche, Paris, 1961.

XVIII amžiaus menas

Jean-François Barrielle, *le Style Louis XV,* Flammarion, Paris, 1982.
Jean-François Boisset, *Le Style Louis XVI,* Flammarion, Paris, 1982.
Pierre Cabanne, *le Dix-huitième siècle,* Somogy, Paris, 1987.
André Chastel, *l'Art français - Le Temps de l'éloquence, 1775-1825,* Flammarion, Paris, 1996.
Jean Starobinski, *l'Invention de la Liberté,* 1780-1789, Skira, Genève, 1964.

Romantinis menas

Charles Baudelaire, *Critique artistique* (in *Œuvres complètes*), La Pléiade, Paris, 1962.
Édouard Keyser, *l'Occident romantique (1789-1850),* Skira, Genève, 1965.
Karl Lankheit, *Révolution et Restauration* (éd. fr.), Albin Michel, Paris, 1966.
René Huyghe, *la Relève de l'imaginaire (romantisme et réalisme),* Flammarion, Paris, 1976.

André Malraux, *Saturne, essai sur Goya,* Paris, 1949.
Eugène Delacroix, *Journal* (édité par André Jouvin, 3 vol.), Paris, 1960.
Gaétan Picon, *Victor Hugo dessinateur,* Paris, 1963.
M. Serullaz, *les Peintures murales de Delacroix,* Paris, 1963.
Marcel Brion, *la Peinture romantique,* Hachette, Paris, 1967.
Klaus Berger, *Géricault et son œuvre,* Flammarion, Paris, 1968.
R. Rosenblum, *Ingres* (éd. fr.), Paris, 1968.
Jean Starobinski, *1789, les Emblèmes de la raison,* Paris, 1973.
F.-G. Pariset, *l'Art néo-classique,* PUF, Paris, 1974.
Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli,* Paris, 1976.
Jean Clay, *le Romantisme,* Hachette, Paris, 1980.
Jean-François Barrielle, *le Style Empire,* Flammarion, Paris, 1981.
Michel Le Bris, *Journal du romantisme,* Skira, Genève, 1981.
Jean-Claude Bonnet (dir.), *la Carmagnole des muses,* Armand Colin, Paris, 1987.
Anne Dion-Tenenbaum, *le Style Restauration,* Flammarion, Paris, 1988.
Annie Jacques et Jean-Pierre Mouilleseaux, *les Architectes de la liberté,* Gallimard, Paris, 1988.
Régis Michel et Philippe Bordes, *Aux armes et aux arts !* Adam Biro, Paris, 1988.

Marie-Catherine Sahut et Régis Michel, *David, l'art et le politique*, Gallimard, Paris, 1988.
Jean Starobinski, *l'Invention de la liberté*, Skira (rééd.), Paris, 1988.
Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, la mémoire du paysage*, Gallimard, Paris, 1996.
Arlette Serullaz et Annick Doutriaux, *Delacroix, une fête pour l'œil*, Gallimard, Paris, 1997.

XIX amžiaus menas (1848-1905)

Modernumas

L'Art en France sous le second Empire, 1852-1870 (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1979.
Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981, histoire d'une démission artistique*, Université Saint-Étienne, 1982.
Pierre Daix, *l'Ordre et l'aventure: peinture, modernité et répression totalitaire.* Arthaud, Paris, 1984.
De Manet à Matisse (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.
L'Aventure de l'art au XIXe siècle, sous la direction de Jean-Louis Ferrier, Chêne/Hachette, Paris, 1991.
L'Art du XIXe siècle, Larousse, Paris, 1994.

Peizažas

Mauricette Serullaz, *l'Impressionnisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, coll. «-Que sais-je ?-», n° 974.
Centenaire de l'Impressionnisme (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1974. Contient « L'Exposition de 1874 chez Nadar ».
L'Impressionnisme et le paysage français (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.
André Parinaud, *les Peintres de l'École de Barbizon*, Adam Biro, Paris, 1994.

Simbolizmas

Le Symbolisme en Europe (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1976. Textes de Hans H. Hofstätter, Franco Russoli, Geneviève Lacambre.
Robert L. Delevoy, *Journal du symbolisme*, Skira, Genève, 1977.
Agnès Delaunay, *Symbolisme et Nabis. Maurice Denis et son temps. Dix ans d'enrichissement du patrimoine*, Somogy éditions d'art, Paris, 1996.

Eklektika

François Loyer, *le Siècle de l'industrie, 1789-1914*, Skira, Genève, 1983.
Claude Mignot, *l'Architecture au XIXe siècle*, Le Moniteur, Paris, 1983.
La Sculpture française au XIXe siècle (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

Art nouveau

Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art nouveau, 1870-1914*, Skira, Genève, 1985.
Vienne 1880-1938 – L'Apocalypse joyeuse (catalogue d'exposition), Éd. du Centre G.-Pompidou, Paris, 1986.
L'Art nouveau retrouvé à travers les collections, Skira/Seuil, Paris, 1999.
L'École de Nancy 1889-1909. Art nouveau et industries d'art (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.

Modernusis menas (1905-1945)

Wilhelm Worringer. *Abstraktion und Einfühlung.* Piper, Munich 1908.
René Huyghe et Jean Rudel. *L'Art et le Monde moderne.* Larousse, Paris 1955. Tome 1: 1880-1920. Tome 2 : 1920 à nos jours.
Jürgen Joedicke. *Architecture contemporaine, origines et perspectives.* Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1958.
Guillaume Apollinaire. *Chroniques d'art 1902-1918.* Gallimard, Paris 1960.
Giorgio De Chirico. *Mémoires.* La Table Ronde, Paris 1962.
Georges Lukacs. *La Théorie du roman.* Gonthier, Paris 1963 (1re édition: 1920).
Herbert Read. *The Philosophy of Modern Art.* Faber and Faber, Londres 1964.
Herbert Read. *Icon and Idea.* Harvard University Press 1965.

Hans Arp et El Lissitzky. *Les ismes dans l'art.* Arno Press, New York 1968.
Jean Gimpel. *Contre l'art et les artistes.* Seuil, Paris 1968.
Casimir Kandinsky. *Du spirituel dans l'art.* Denoël-Gonthier, Paris 1969.
M.E. Chevreul. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés.* Laget, Paris 1969.
Jean Leymarie. *Picasso.* Skira, Genève 1971.
Michel Ragon. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes.* Casterman, Tournai 1972.
Jean-Luc Daval. *Journal de l'art moderne, 1884-1914.* Skira, Genève 1973.
Danièle Giraudy, Henri Bouillet. *Le Musée et la Vie.* La Documentation française, Paris 1977.
Erich Steingraber, etc. *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre.* Bruckmann, Munich 1979.
Albert Gleizes et Jean Metzinger. *Du cubisme.* Éditions Figuière 1912 ou Éditions Présence, Sisteron 1980.
Sous la direction de Jean Clair. Catalogue de l'exposition *les Réalismes.* Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1980.
Sous la direction de Daniel Abadie. Catalogue de l'exposition *Salvador Dali. Rétrospective 1920-1980.* Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1980-1981.
Jean Clair. *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité.* Gallimard, 1983.
Hugh Honour, John Fleming. *Histoire mondiale de l'art.* Bordas, Paris 1984.
Richard Cork. *Art Beyond the Gallery in Early xx^th^ Century England.* Yale University Press, New Haven and London 1985.
Catalogue de la collection du Musée national d'Art moderne. Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1986.
Sous la direction de Jean Clair. Catalogue de l'exposition *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse.* Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1986.
Susan Compton, etc. *British Art in the xx^th^ Century.* Prestel Verlag, Munich 1986.
E. H. Gombrich. *Histoire de l'art.* Gallimard, Paris 1995 (1^re^ édition : 1950).
Nelson Goodman. *L'Art en théorie et en action.* L'Éclat, Paris 1996 (1^re^ édition: 1984).
Jean-Paul Bouillon, Paul-Louis Rinuy, Antoine Baudin. *L'Art au xx^e^ siècle 1900-1939.* Citadelles et Mazenod, Paris, 1996.
L'Art du xx^e^ siècle. Larousse, 1992.
Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne.* Bordas, 1994.
Giulio Carlo Argan. *L'Art moderne.* Bordas, 1992.
La Peinture moderne des impressionnistes aux avant-gardes. Gallimard, Paris 1998.

Šiuolaikinis menas

Michael Archer, *l'Art depuis 1960*, Thames and Hudson, Paris, 1997.
Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain*, éditions du Regard, Paris, 1997.
Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville, Paris, 1992.
Sally Bonn, *l'Art en Angleterre, 1945-1995*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1996.
Sous la direction de Arlette Barré-Despond, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, éditions du Regard, Paris, 1996.
Alain Bonfand, *l'Art en France, 1945-1960*, Nouvelles éditions françaises, 1995.
Maïten Bouisset, *Arte Povera*, éditions du Regard, Paris, 1994.
Sous la direction de Jean-Philippe Breuille, *Dictionnaire de l'art du xx^e^ siècle*, Larousse, Paris, 1991.
Christine Cayrol, *l'Art en Espagne, 1936-1996*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1996.
Dominique Chapon, *Chronologie d'histoire de l'art*, Larousse, Paris, 1997.
Philippe Dagen, *l'Art français, le xx^e^ siècle*, Flammarion, Paris, 1998.
Christophe Domino, *l'Art moderne, douze tableaux choisis dans les collections du MNAM-Centre Georges-Pompidou*, Scala, Paris, 1991.
Christophe Domino, *l'Art contemporain, douze tableaux choisis dans les collections du MNAM-Centre Georges Pompidou*, Scala, Paris, 1994.
Christophe Domino, *À ciel ouvert*, Scala, Paris, 1999.
Michel Draguet, *Chronologie de l'art du xx^e^ siècle*, Flammarion, Paris, 1997.
Sous la direction de Jean-Louis Ferrier, *l'Aventure de l'art au xx^e^ siècle*, Chêne/Hachette, Paris, 1988.
Catherine Francblin, *les Nouveaux Réalistes*, éditions du Regard, Paris, 1997.
Maurice Fréchuret, *le Mou et ses formes*, ENSBA, Paris, 1993.
Colette Garraud, *l'Idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1993.
Violette Garnier, *l'Art en Allemagne*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1997.

Hervé Gauville, *l'Art depuis 1945, groupes et mouvements*, Hazan, Paris, 1999.
Marie-Hélène Grinfeder, *les Années Supports/Surfaces*, Herscher, Paris, 1991.
Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, une anthologie*, Hazan, Paris, 1997.
Giovanni Joppolo, *l'Arte Povera*, Fall édition, Paris, 1996.
Pascale Le Thorel-Daviot, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Bordas, Paris, 1996.
Marco Livingstone, *le Pop Art*, Hazan, Paris, 1990.
Sous la direction de Robert Maillard, *25 Ans d'art en France*, Larousse, Paris, 1986.
Jennifer Martin, Claude Massu, Sarah Nichols, Alexandra Parigoris, Denys Riout et David Travis, *l'Art des États-Unis*, Citadelle et Mazenod, Paris, 1992.
Sous la direction de Jean-Paul Midant, *Dictionnaire de l'architecture du xx^e siècle*, Hazan et Institut français de l'Architecture, Paris, 1996.
Catherine Millet, *l'Art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 1994.
Catherine Millet, *l'Art contemporain*, Dominos/Flammarion, Paris, 1997.
Claude Minière, *l'Art en France 1960-1995*, Nouvelles éditions françaises, 1995
Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Skira, Genève, 1995.
Nicolas de Oliviera, Nicola Oxley, Michael Petry et Michael Archer, *Installations, l'art en situation*, Thames & Hudson, Paris, 1997.
Paul-Hervé Parsy, *Art minimal*, Centre Georges-Pompidou, 1992.
Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, éditions Carré, Paris, 1993.
Léonard Wallock, *New York, 1940-1965*, Seuil, Paris, 1988.
Sous la direction de Ingo F. Walther, *l'Art du xx^e siècle*, Taschen, Cologne, 1998.

Aragon, *Henri Matisse*, roman, Gallimard, Paris, 1971 (réédition 1998).
Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974.
Theodor W. Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, Klincksiek, 1976.
Roland Barthes, *la Chambre claire et autres textes, in Œuvres complètes*, tome 3, Le Seuil, Paris, 1995.
Jean Baudrillard, *le Complot de l'art*, Sens et Tonka, Paris, 1997.
Howard S. Becker, *les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.
Laurence Bertrand Dorléac, *l'Art de la défaite, 1940-1944*, Le Seuil, Paris, 1993.
Pierre Bourdieu, *la Distinction*, éditions de Minuit, Paris, 1979.
Nicolas Bourriaud, *Formes de vie*, Denoël, Paris, 1999.
Jean-Luc Chalumeau, *Lectures de l'art*, Chêne, Paris, 1991.
Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1983.
Jean Clair, *la Responsabilité de l'artiste*, Gallimard, Paris, 1997.
Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Le Seuil, Paris, 1996.
Régis Debray, *Vie et Mort de l'image*, Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1994.
Claude Gintz, *Ailleurs et Autrement*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
Nathalie Heinich, *le Triple Jeu de l'art contemporain*, éditions de Minuit, Paris, 1998.
Nathalie Heinich, *l'Art contemporain exposé aux rejets*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.
Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1997.
Alain Jouffroy, *le Monde est un tableau*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.
Jean-Pierre Keller, *la Nostalgie des avant-gardes*, éditions Zoé/éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1991.
Mathieu Kessler, *les Antinomies de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1999.
Gilbert Lascault, *Écrits timides sur le visible*, Armand Colin, Paris 1992.
Herbert Marcuse, *la Dimension esthétique*, Le Seuil, Paris, 1979.
Yves Michaud, *la Crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1997.
Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.
Catherine Millet, *le Critique d'art s'expose*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
Raymonde Moulin, *l'Artiste, l'institution et le marché*, Champs/Flammarion, Paris, 1997.
Picasso, *Propos sur l'art*, Gallimard, Paris, 1998.
Rainer Rochlitz, *Subversion et Subvention*, Gallimard, Paris, 1994.
Rainer Rochlitz, *l'Art au banc d'essai*, Gallimard, Paris, 1998.
Jean-Marie Schaeffer, *l'Art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris, 1992.
Harald Szeemann, *Écrire les expositions*, La lettre volée, Bruxelles, 1996.
Michel Troche, *Écrits*, éditions du Regard, Paris, 1993.

Daugiau apie šiuolaikinį meną galima sužinoti iš periodinių leidinių, tokių kaip *Art Press, Beaux-Arts, Journal des Arts, Œil* arba *Verso,* taip pat iš šiuolaikinių menininkų monografijų ir didžiųjų teminių parodų katalogų. Parodos, kurių katalogais verta pasidomėti:

72-72, Grand Palais, RMN, Paris, 1972.

Les Machines célibataires, musée des Arts décoratifs, Paris, 1976.

Art Allemagne aujourd'hui, MAM de la Ville de Paris, 1981.

Les Immatériaux, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1985.

Nouvelle Biennale de Paris 85, éditions Electa/Moniteur, Paris, 1985.

Les Magiciens de la Terre, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1989.

L'Œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1989.

L'Art conceptuel, une perspective, MAM de la Ville de Paris, 1989.

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Musée du Louvre, RMN, Paris 1990.

L'Art en mouvement, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1992.

Et tous ils changent le monde, deuxième biennale de Lyon, RMN, Paris, 1993.

Hors Limites, l'art et la vie, 1952-1994, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994.

Yves-Alain Bois et Rosaline Krauss, *l'Informe, mode d'emploi*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996.

Face à l'histoire, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996

Georges Didi Huberman, *l'Empreinte*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1997.

Gutai, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1999.

Skyriuje „Modernusis menas (1905–1945)" panaudotų iliustracijų šaltiniai

Kituose knygos skyriuose naudotų iliustracijų šaltiniai nurodyti šalia iliustracijų

Page 665 : Ph. © Lauros-Giraudon/T - Page 666 : Ph. © Succession H. Matisse, 1998/Arch. Matisse-Coll. Claude Duthuit/T - Page 668 : Ph. © Titus/T - Page 669 : Ph. © Lauros-Giraudon © ADAGP, Paris 1998/© Association Maurice Utrillo, Jean Fabris 1999/T - Page 670 : Ph. © AKG - Page 671 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 672 : Ph. © Wallter Drayer © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 673 : Ph. © AKG © ADAGP, Paris 1998 - Page 674 : Ph. © Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T - Page 675 : Ph. Jeanbor © Larbor/ © ADAGP, Paris 1998/T - Page 676 : Ph. © Succession H. Matisse/Artephot/Plassart - Page 677 : Ph. Fotostudio Otto © Larbor/T - Page 678 : Ph. R. Kleinhempel © Arch. Larbor - © Dr. Worfgang &Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach, Bern/T - Page 679 : Ph. © Munch Museet, Munch Ellingsen Group/ADAGP, Paris, 1998/T - Page 680 : Ph. © Coll. part. New York © ADAGP, Paris 1998/T - Page 681 : Ph. © Colorphoto Hinz © ADAGP, Paris 1998/T. Page 683 : Ph. © AKG - Page 684 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 685 : Ph. © Colorphoto Hinz/T - Page 687 : Ph. © Arch. Snark/Edimedia © ADAGP, Paris 1998/T - Page 688 : Ph. © musée d'art moderne et d'art contemporain de la Ville de Liège © ADAGP, Paris, 2003 - Page 689 : Ph. © Titus/T - Page 690 : Ph. J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 691 : Ph. Jeanbor © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 692 : © Ph. Adam Rzepka © Musée Rodin - Page 694 : Ph. © Tate Gallery © ADAGP Paris 1998 - Page 695 : Ph. H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 696 : Ph. © Giraudon © Succession Picasso 1999/T - Page 697 : Ph. © RMN/Labat/CFAO - Page 698 : Ph. © Lauros - Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T - Page 699 : Ph. Scala, Florence © Larbor © Succession Picasso 1999/T - Pages 700-701 : Ph. Oroñoz © Arch. Larbor © Succession Picasso 1999/T - Page 701 : Ph. © Giraudon © Succession Picasso 1999/T - Page 702 : Ph. H. Josse © Larbor/T - Page 703 : Ph. H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 704 en haut : Ph. © L & M Services B.V. Amsterdam 20030108 ; en bas» : Ph. © Lauros-Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T - Page 705 : Ph. A.J. Wyatt © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 706-707 : Ph. © Eric Lessing/Magnum © ADAGP, Paris 1998 - Page 708 : © musée des Beaux-Arts d'Orléans - Page 709 : Ph. Arborio Mella © Larbor/T - Page 710 : Ph. G. Tomsich © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 711 : Ph. Arborio Mella © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 713 : Ph. © H. Josse/T - Page 714 : Ph. J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 715 : Ph. © Colorphoto Hinz. - D.R./T - Page 716 : Ph. Jeanbor © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 717 : Ph. Jeanbor © Arch. Larbor/T - Page 718 : Ph. L. Joubert © Larbor - D.R./T- Page 719 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 720 : Ph. Luc Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 721 : Ph. © Stedelijk Museum, Amsterdam - D.R./T - Page 723 : Ph. © A.P.N. - D.R./T - Page 725 : Ph. © AKG - Page 726 : Ph. © AKG © ADAGP, Paris 1998 - Page 729 : Ph. © Joachim Blauel © ADAGP, Paris 1998/T - Page 730 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 731 : Ph. © AKG - Page 732 : Ph. © Landesmuseum, Münster © ADAGP, Paris 1998/T - Page 733 : Ph. L. Joubert © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 734 : Ph. © Colorphoto Hinz - D.R./T - Page 735 : Ph.© Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T - Page 736 : Ph. © Gemeente Museum - D.R./T - Page 737 : Ph. © Peter Willi/Top © Mondrian/Holzman Trust/ADAGP, Paris 1998/T - Pages 738 et 739 : Ph. © Stedelijk Museum, Amsterdam © ADAGP, Paris 1998/T - Page 740 : Ph. © Archives Larbor © ADAGP, Paris 1998 - Page 741 : Ph. © Ambassade des Pays-Bas © ADAGP, Paris 1998/T - Pages 742-743 : Ph. © M. Desjardin/Top © ADAGP, Paris 1998 - Page 744 : Ph. © Moderna Museet, Stockholm © ADAGP, Paris 1998/T - Page 746 : Ph. © Galerie 1900-2000 © ADAGP, Paris 1998 - Page 747 : Ph. © Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T - Page 748 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 749 : Ph. L. Joubert © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 750 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 751 : Ph. Studio Mirkine © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 753 : Ph. © Galerie Maeght © ADAGP, Paris 1998/T - Page 754 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 755 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998 - Page 756 : Ph. © Giraudon © Mondrian/Holzman Trust/ADAGP, Paris 1998/T - Page 757 : Ph. © du musée © ADAGP, Paris 1998/T - Page 758 : Ph. Arch. Larbor © Succession H. Matisse, 1998 - Page 760 : Ph. J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 761 en haut : Ph. © MNAM © ADAGP, Paris 1998 ; en bas : Ph. H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 762 : Ph. J. Martin © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 763 : Ph. © L & M Services B.V. Amsterdam 20030108 - Page 764 : Ph. © The Henry Moore Foundation, Hertfordshire - Page 765 : Courtesy Natalie Seroussi © ADAGP, Paris 1998 - Page 766 : Ph. H. de Montferrand © Larbor © by FLC - ADAGP, Paris 1998 - Page 767 : Ph. L. Joubert © Larbor - D.R./T - Page 768 : Ph. © Courtesy Chicago Hist. Soc. - DR/T - Page 769 : © ADAGP, Paris 1998 - Page 771 : Ph. A. Salaum © Musée des Arts décoratifs, Paris © ADAGP, Paris 1998 - Page 772 : Ph. © AKG/T - Page 773 : Ph. J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 774 : Ph. © The Bridgeman Art Library/Artephot © ADAGP, 1998 - Page 775 : Ph. © The Art Institute, Chicago - D.R./T - Page 776 en haut : «Ph. © J.-Cl. Stevens - Atlas Photo © ADAGP, Paris 1998/T ; en bas» : Ph. © R. Roland - Ziolo © ADAGP, Paris 1998/T - Page 777 : Ph. J. Martin © Larbor - D.R./T - Page 779 : © Sylvia Willink/T - Page 780 : Ph. © MOMA, New York © ADAGP, Paris 1998/T - Pages 782-783 : Ph. © AKG © ADAGP, Paris 1998 - Page 785 : Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T - Page 787 : Ph. © Courtesy of the Navy Art Collection, Washington, DC - Page 788 : Don de Henry et Walter Keney. Ph. © du musée - D.R./T - Page 789 : Ph. © du musée © ADAGP, Paris 1998/T - Page 790 : Ph. © Imperial War Museum, Londres/The Bridgeman Art Library - Page 791 : Ph. © MNAM, C.G.-P., Paris © ADAGP, Paris 1998/T - Page 792 : Ph. © J. Dubout/Galerie Daniel Gervis, Paris © ADAGP, Paris 1998/T.

KNYGOS VIRŠELYJE PANAUDOTOS ILIUSTRACIJOS:

Pirmas viršelis (iš viršaus į apačią ir iš kairės į dešinę):

Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu, Paryžiaus Šventoji koplyčia, apie 1250–1260 (Luvro muziejus, Paryžius). *Ph. © M. Beck-Coppola/RMN*

Vincent van Gogh, *Van Gogho kambarys Arlyje*, 1889 (Orsay muziejus, Paryžius). *Ph. © Archives Larbor*

Caravaggio, *Paauglys Bakchas*, apie 1596 (Uffizi galerija, Florencija). *Ph. Scala © Archives Larbor*

Christian Boltanski, *Be pavadinimo*, 1989 (privati kolekcija). *Ph. D. Tamviskos © Galerie Ghislaine Hussenot, Paris/T © ADAGP, 2003*

Nugarėlė (iš viršaus į apačią):

Pablo Picasso, *Doros Maar portretas*, 1937 (Picasso muziejus, Paryžius). *Ph. © R. G. Ojeda/RMN © Succession Picasso, Paris, 2003*

Antonio Canova, *Psichė, atgaivinta Amūro bučinio*, 1787 (Luvro muziejus, Paryžius). *Ph. © C. Jean/RMN*

MENO ISTORIJA

Nuo **viduramžių** iki **šiuolaikinio meno**

Edina BERNARD, Pierre CABANNE, Jannic DURAND,
Gérard LEGRAND, Jean-Louis PRADEL, Nicole TUFFELLI

Išsamus, gausiai iliustruotas autoritetingų meno tyrinėtojų parengtas leidinys, kuriame aprašoma Vakarų meno istorija nuo viduramžių iki šiuolaikinio meno naujovių. Įvairūs meno reiškiniai knygoje apibūdinami remiantis chronologija. Leidinį sudaro septynios pagrindinės dalys: *Viduramžių menas, Renesanso menas, Klasicizmas ir barokas, Romantinis menas, XIX a. menas (1848–1905), Modernusis menas (1905–1945)* ir *Šiuolaikinis menas.*

1000 puslapių *Meno istoriją*, kurioje yra daugiau kaip 1000 iliustracijų, parengė kompetentingi ir pripažinti meno istorikai ir meno kritikai.

Ši *Meno istorija* nuo daugelio kitų meno raidos temai skirtų leidinių skiriasi tuo, kad joje neapsiribojama tapyba ir skulptūra. Knygos autoriai didelį dėmesį skiria ir architektūrai, dekoratyviniams menams, taip pat įvairiausioms šiuolaikinio meno išraiškos priemonėms (instaliacijoms, videomenui, įvairioms akcijoms ir t. t.).

Meno istorija, išleista kompaktišku ir patogiu formatu, bus patikimas ir patogus vadovas ne tik meno istoriją studijuojantiems ar dėstantiems, bet ir visiems besidomintiems menu ir jo istorija.


ISBN 9955-24-367-8
9 789955 243670